

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**Razón poética y vaciamiento del sujeto**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

**Sofía Ugena Sancho**

**Director**

**José Miguel Marinas**

**Madrid, 2018**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**RAZÓN POÉTICA Y**

**VACIAMIENTO DEL SUJETO**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Sofía Ugena Sancho**

Director

José Miguel Marinas

Madrid, 2017



*A mi madre*



“Todo está allí,  
apretado en la cuenca  
donde,  
pájaro quieto,  
aguarda”

Alfonsina Storni

“todo lo que no es olvido,  
nos desgasta el alma”

Emil Cioran

“Pronúncialo de  
nuevo,  
despacio, con voluntad de  
sentido.  
Como al principio del mundo o  
del poema.  
Para volver. En superficie  
por un tiempo  
Para hacer el tiempo

brevemente.”

Chantal Maillard



## AGRADECIMIENTOS

Hay algo de la escritura que permite sostener la carga, la de la vida, digo. Y a su vez hay alguien fuera que ayuda a sostener esa escritura. Cuando uno no escribe para nadie sino para uno mismo probablemente esté escribiendo para todos. Pues esa comunidad que la palabra trae consigo hace que uno more y muera menos solo. Me gustaría pues agradecer a mi comunidad de la palabra, que han ayudado a sostener esta investigación, esta escritura no falta de dolores.

En primer lugar, pues lugar originario son, me gustaría agradecer a mis padres todo el apoyo y el amor dado. A mi padre por haberme animado y haberme sostenido en todo momento. A mi madre por haberme introducido el veneno del verso cuando a los trece años me regaló una antología de Alfonsina Storni. Gracias por la vida, gracias por todo lo dado, mamá, por el tiempo que se nos ha tornado eterno, por las tardes de infancia en las que aún te espero.

Me gustaría también agradecer a mi tutor, mi maestro y amigo, Miguel Marinas, porque sin él sin duda no habríamos arribado a puerto sanos y salvos. Porque ha acompañado estas palabras, acogido esta escritura mía, sugiriendo, aconsejando, guiando con la sutileza, la sabiduría y el amor a la vida que en él son savia.

Gracias a todos los compañeros con los que he compartido seminarios, charlas y conferencias pues juntos es como nacen las preguntas y alguna que otra respuesta. El conocimiento proviene siempre de esta palabra, juntos.

Gracias también por ello a mi familia y a todos los amigos que han acompañado esta senda, aportando ideas, soportando y entendiendo las ausencias. Escuchando comprensivamente la maraña de pensamientos; ayudando a tirar, con dulzura, de cada hilo.

A mi compañera de vida que ha leído cada palabra, sugiriendo y aportando su visión, su delicado y vital saber. El amor y la esperanza impregnan cada pliegue de esta escritura que ha visto la luz gracias a lo compartido, a lo sostenido, a lo dado y recibido. Inconmensurable el don.





## ÍNDICE

Palabras para un libro no escrito .....	13
Introducción.....	15

### PARTE PRIMERA: OJOS CERRADOS

#### *Poiesis y Oneiroi*

0. Sueños son .....	25
1. Deseos, en Freud .....	33
♣ De un emerger a través del sueño .....	34
♣ Oneirocritica .....	50
♣ La fantasía como ensoñación .....	58
2. Luz y tinieblas, en Jung .....	71
♣ La estrella .....	72
♣ El emperador, la muerte .....	75
♣ El Mago .....	83
♣ La Emperatriz .....	91
♣ El carro .....	107
♣ El Mundo, el Sol .....	112
3. Agujeros del tiempo, alumbramiento, en Zambrano .....	117
♣ Desde Freud .....	119
♣ Escala Jung .....	132
♣ Destino, Sueños .....	137
♣ Alma y máscara .....	144
♣ Más allá del tiempo.....	151
♣ Despertar al tiempo .....	167
♣ Ruinas de un sueño .....	187

4. Desplazamiento <i>poiético</i> , a coro.....	197
Hacia el sueño .....	205
Desde el sueño .....	212
♣ ¿Quién escribe? .....	212
♣ Un drama surrealista .....	217
♣ Viva Freud .....	222

## PARTE SEGUNDA: OJOS ABIERTOS

### *Poiesis y lo que no hay*

0. Lo que no hay .....	237
1. Escribir desde donde no : La confesión .....	245
♣ No quieras derramarte fuera .....	246
♣ La llenura de la verdad .....	257
♣ Testimoniar: palabras para la polis .....	268
2. Escribir en donde no: El viaje .....	289
♣ Ir y Venir .....	292
♣ Hombres que son como lugares mal situados .....	298
♣ <i>Fort - Da</i> .....	314
♣ Desarraigo ( <i>Onorate l'altissimo poeta</i> ) .....	328
3. Escribir desde lo que no: El hueco .....	343
♣ Nacer, experiencia de cavidad .....	345
♣ Hacer(se) con el hueco .....	352
♣ El malestar de la palabra .....	369
♣ Hacer con el hueco .....	381
♣ Las bocas para salir a través de la luz .....	424
♣ En su ataúd mi corazón .....	434
♣ <i>Hinéni</i> .....	451

<b>5. Queda el Delirio</b>	457
♣ Ella responde Príncipe cuando se le dice Poeta	461
♣ De cómo Marguerite se convirtió en Aimée	462
♣ Diagnóstico e interpretación del Caso Aimée	467
♣ <i>De lira</i>	473
♣ Escritura inspirada	477
♣ El encuentro con el surrealismo	487
♣ Zambrano y el delirio, la escritura de lo aún posible	498
 <b>A modo de conclusión</b>	515
<b>Bibliografía</b>	533
<b>Resumen</b>	559
<b>Abstract</b>	563



## *Palabras para un libro no escrito*

Decir algo implica siempre dejar algo sin decir. Elegimos las palabras, cuidadosamente nos eligen, dejando en los márgenes de los dedos todo aquello que no ha. No ha de ver la luz. No ha de llegar al otro.

Escribir esta tesis, si es que acaso algo he podido llegar a escribir, ha significado también dejar algo sin escribir. Eso me ha ocurrido mucho, en otras ocasiones, con la poesía. Escribir un poema, renunciando a aquél que quería escribir. Pero no ha de salir, no era su momento, no ha encontrado aún la hiancia por la que emerger. Quizá no lo haga nunca.

He escrito esta tesis elaborando a su vez el duelo por aquella otra que yo sabía que no estaba escribiendo. No es fácil, aunque creo que nos pasa a todos y muy a menudo, conjugar la creación con la pérdida. Sin duda zarpan casi siempre de la mano. Y por ello precisamente es difícil reconciliar la pérdida de todo aquello que no se está escribiendo, con la llegada de todo aquello que sí pide su lugar. El deseo dividido entre lo que la escritura vierte en la página y el blanco níveo de lo no escrito, de lo por escribir. Es tentador. De hecho uno se deja llevar más de una vez y mira la hoja en blanco durante horas. Por venir.

Pero pese a que hay un texto que no se escribe hay otro que, forzosamente, exhausto, arriba a la página y la colma de caracteres, y también de espacios, por los que el texto respira y pareciera salir de sí mismo buscando aquello que aún no. En parte de eso trata esta tesis, de las constelaciones de lo escrito y lo no escrito. Esos límites ambiguos de presencia y ausencia en los que la letra llega y sin embargo no cesa de no llegar.

La tesis que no he escrito quizá aún me pertenezca. A quién quiero engañar, muy probablemente no lo hizo nunca. No obstante me habita, persigue las huellas de esta tesis, sí escrita, inconclusa, liminar, como todo. Lo no escrito acecha esta tesis como acecha también lo no vivido, lo no amado.

Por ello, mientras transito el duelo de esta tesis que no he escrito, dedico la presencia de estas palabras, de este horadar, de esta tesis sí escrita a ese libro que aún no, que quizá nunca no. Ausencia que, no obstante, ha empujado sin duda la escritura de todas estas palabras que han conseguido llegar a la página. A la presencia de éstas, a la ausencia de aquellas, me debo. Por ello antes de empezar hay dos palabras, sencillas, necesarias. Perdón. Gracias.



## Introducción

“ El Poeta es como este príncipe de las alturas, que  
asedia la tempestad y se ríe de las flechas; exiliado  
en la tierra, sufriendo el abucheo, sus alas de  
gigante le impiden caminar.”

Charles Baudelaire

¿De dónde provienen las imágenes poéticas? ¿y a dónde van? ¿Desde qué lugar del tiempo o el sueño escriben los poetas? ¿Cuánto es herida? ¿cuánto agujero? ¿cuánto ventana abierta, cicatriz, cerrazón, raíz, hueso, piedra? ¿Con cuántos dedos de su manquedad escriben los poetas? ¿Qué decir de lo indecible? ¿Hacia dónde viajar, qué confesar, cómo delirar, en aras de alcanzarlo?

Me temo que podríamos rellenar la totalidad de las páginas de este trabajo con preguntas a las que difícilmente hemos de encontrar una absoluta respuesta. No se alarmen, hacer preguntas es fabricar un saber. Eso al menos pretende esta investigación que, cual indagación poética, plantea este texto como un diálogo con las palabras o a través de las palabras o a pesar de las palabras.

La razón poética que anuncia el título de esta tesis remite necesariamente a la filósofa María Zambrano, raíz y ramas de este texto. Será en torno a su obra y su pensamiento como vayamos marinando el decir poético, un decir que enhebra el ser humano al mundo. Un decir que es todo sed, sed de un agua no toda. El método de la razón poética conjuga la idea a la palabra, el pensamiento al sentimiento, la vida a la razón. Zambrano heredó de este modo la razón vital de su maestro Ortega, para reescribirla, incidiendo en la poesía como origen de la vida humana. Por ello se trata de un método que es sencillamente un otro hacer con la palabra y un otro hacer con el vivir. Este método pretendía reconciliar a la filosofía con la poesía, hallando en la palabra un potencial creador. María Zambrano depositó su esperanza en esta



palabra, palabra que el ser humano murmura en el sueño y en el delirio, palabra que escribe a través de la confesión, la distancia que impone el viaje o la huella que imprime el hueco. Serán estos lugares las escalas que iremos efectuando en aras de establecer una constelación en torno a la escritura.

El objetivo central de esta tesis será por ello establecer una especie de diálogo en torno a los lugares de la creación. En el diálogo irán tomando la palabra otros pensadores, filósofos y psicoanalistas que también reflexionaron sobre la dimensión de la palabra y el decir en el sujeto. Un sujeto conformado en torno a un vacío, un sujeto que devela su vaciamiento en la palabra. Así el título de esta tesis anuncia también este vaciamiento del sujeto que es un no poder decir aquello que uno radicalmente quiere decir, no poder decirse y sin embargo no cesar de intentarlo, de aproximarse al vacío, de abismarse en la palabra.

El horizonte de esta cuestión resulta por ello infinito, en el sentido en que es una cuestión sobre la que el ser humano lleva siglos interrogándose, buscándose en el cuerpo la costura de la letra. Por ello, al abordar semejante empresa, hubo que acotar en pequeñas parcelas lo que se pretendía explorar. Siendo conscientes de todo aquello que quedaría a las puertas. De todo lo que quedaría sin explorar, sin tamizar, los autores, las citas, las épocas históricas, los poemas... Hallaríamos en todo lo que queda a las puertas de esta tesis un decir sobre estas preguntas nuestras. Por ello entiendo que mediante estas cuestiones rozamos el tuétano del decir poético. Por ello resulta tan difícil ceñirse a algún punto, encontrar una roca en la que anclarse para desde ahí vocalizar. Sirva esta introducción como excusa de todas las voces no recogidas. Sin embargo incidamos en lo que queda dentro, en lo que en esta tesis ha dibujado su camino. Caminos que comunican los lugares de la escritura. Nos referimos aquí de nuevo a Zambrano que ya habló de los lugares de la poesía<sup>1</sup>, concepción que nos permite armar nuestra investigación en torno a los espacios que la escritura mora. Subrayaremos especialmente esos lugares en la segunda parte de nuestro recorrido. Pues, en aras de ceñirnos al objeto hemos

---

<sup>1</sup> Zambrano, M. *Algunos lugares de la poesía*, Madrid, Trotta, 2007

dividido esta investigación en dos. La primera parcela que emergió fue el sueño, como lugar de creación por excelencia. Como lugar primigenio ganó su propio y extenso espacio dentro del texto. Toda la primera parte de nuestra investigación la dedicaremos a profundizar sobre las relaciones entre el sueño y la creación. Esta primera parte que se anuncia mediante el nombre de ‘Ojos cerrados: *Poiesis* y *Oneiroi*’ dotará de esqueleto a la posterior investigación sobre la creación en vigilia. El sueño como *pre-* absoluto y como estado poiético originario no será, no obstante, enfocado como lugar. Pues se trata de aquello que es anterior a que la escritura se fabrique un lugar. Estudiaremos el sueño guiándonos por la intuición poética de Zambrano, como estado embrionario de la palabra. Para continuar gestando al sujeto y la escritura de lo que no hay, segunda parte de esta tesis. Esta segunda parte explorará desde la concepción del lugar de Zambrano los otros lugares que entendemos son significativos en la escritura. Esta segunda mitad se inscribe a través del nombre de ‘Ojos abiertos: *Poiesis* y lo que no hay’ y pretende recorrer el lugar de creación desde lo que al sujeto le falta. Esta segunda mitad incidirá especialmente en el vaciamiento del sujeto atravesado por cuatro lugares de escritura: la confesión, el viaje, el hueco y el delirio. Entendemos que, pese a poder establecer muchos otros espacios, en ellos se condensa gran parte de la problemática de la escritura.

El recorrido pretende partir desde el *pre-* de la creación que es el sueño para bordear los lugares de la confesión, el viaje y el hueco hasta arribar al lugar del delirio, que es la escritura que le queda al sujeto, el lugar de la esperanza para Zambrano. El sueño y el delirio formarán de esta manera una importante ligazón que nos hará transitar de uno a otro.

El sueño como lugar creador ha sido explorado desde múltiples perspectivas teóricas de las que, en esta nuestra senda, sobresalen Freud y Jung, que serán las dos primeras voces que guíen nuestro recorrido. El primer capítulo estará por ello dedicado a Freud mientras que el segundo abordará a Jung. Ambas perspectivas servirán de andamiaje teórico que nos permita comprender la concepción que del sueño elaborará María Zambrano. En la obra de la filósofa hallaremos importantes ecos analíticos que la pensadora revertirá siempre hacia la creación como tierra

fértil. De este modo serán las tres figuras de Freud, Jung y Zambrano las que nos ayudarán a tejer y destejer la maraña del sueño como manifestación poética de una creación que va mucho más allá del verso.

En cuanto a los lugares de la segunda parte, transitaremos por la confesión a través de la interioridad de San Agustín y Zambrano, recorreremos el viaje de la mano de los diarios de escritores y paseantes para desembocar en la escritura del desarraigo. Un desarraigo que también nos servirá de guía en el tercer capítulo, que explorará la posible o imposible escritura desde el hueco, lugar trazado fundamentalmente gracias al corpus de Lacan, que complementaremos con diversas briznas del pensamiento de Zambrano. Como último lugar de escritura quedará el delirio que recorreremos partiendo de nuevo desde Lacan, fondeando en el surrealismo, hasta morir de nuevo en Zambrano.

Entre medias emergerán por supuesto otras voces, desde Platón a Unamuno, Benjamin, Blanchot, Nancy... Las voces serán diversas y hablarán desde distintos lugares. La intención de esta investigación rozó desde un inicio la polifonía. Pretende por ello enhebrar pensamientos diversos, contrapuestos, lejanos o cercanos, para lograr trenzar los mechones de la escritura poética. Serán por ello lugares o fragmentos del discurso poético, a imagen de la maravillosa obra de Barthes<sup>2</sup>. Se ha pretendido hacer emerger un caleidoscopio poético, en el que algunas de las lentes son de aumento por lo que se ve el objeto grande y de manera minuciosa, mientras que otras lentes lo tornan borroso, apenas abocetado. El juego de contrastes entre unas lentes y otras permitirá ir percibiendo la escena huidiza de la creación poética. Me gustaría establecer por lo tanto este texto como un diálogo entre lentes, distintos autores de las más diversas procedencias, para reflexionar y 'flexionar' el lenguaje, su origen poético, su verdad, su raíz, su interioridad y su radical exterioridad.

---

<sup>2</sup> Me refiero al conocido ensayo de Barthes *Fragmentos de un discurso amoroso* en el que el pensador elabora una especie de caleidoscopio de figuras, retazos, fragmentos sobre el discurso de Eros. En el caso de esta investigación se pretenderá de igual modo buscar ese efecto caleidoscópico. Véase Barthes, R. *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI editores, 1993

No obstante, como de razón poética se trata, también tendrá mucha relevancia el lugar del poema, los poemas. De modo que aunque la columna vertebral de esta tesis sea la obra de María Zambrano, convocaremos por supuesto a Lorca, Góngora, Coleridge, Safo, Machado, Baudelaire, Valente... Las voces poéticas serán múltiples, sin reparar en etapas, corrientes ni cánones. No se tratará de evaluar la calidad literaria, ni la métrica, ni la particular biografía de cada creador. En ocasiones ni siquiera incidiremos en el autor, ni en el contenido de los versos, sino sencillamente servirán para acompañar al cuerpo teórico. Sugerir, extendiéndose sobre el texto como un velo, mostrando y a la vez ocultando. Esa es la maravillosa ambigüedad que aporta la poesía. La erótica que trasluce aquello que sin decir se deja ver y enseña la piel de la metáfora. Sostener mediante la respiración del poema el esqueleto teórico de la tesis. No pretende en este sentido este texto erigirse en hermenéutica del verso ni ir desentrañando los significados de los poemas uno por uno ( ¿acaso sea eso posible? ) sino hablar sencillamente con la necesidad y el deseo del escritor, con el *pre-* del poema y el *post-* del lector, con la desazón, el pellizco, el mordisco de la letra.

Respecto a los textos tratados nos acercaremos a cada uno de ellos con absoluto respeto y aunque en alguna ocasión he tratado de forzarles el brazo teórico para ampliar el marco, he pretendido en todo momento que sus voces fueran claras y distinguibles, aun pudiendo coserse las unas con las otras. El método de trabajo ha sido por ello la costura. Costura que es el resultado de hacer una profunda lectura de los textos así como de una comprensión, un entendimiento desde la entraña. La costura implica prenderse uno mismo al texto para luego jugar con las telas, acercando y alejando los textos, de nuevo el caleidoscopio. El tejer juega con las texturas, con la epidermis de los textos que nos permite ponerlos en ocasiones juntos, superpuestos, contrapuestos y en continuo diálogo. Esa es la costura que hemos ribeteado esparciendo el decir del poeta, el decir del verso aquí y allá. En ocasiones refiriendo cada poema, reflexionando sobre la intención poética, en ocasiones sencillamente sugiriéndolo y en algún que otro momento sencillamente dejando que el verso flote entre los textos, sin perturbarlo. De modo que sobre las

muchas referencias poéticas hemos ido apoyando las teorías y los pensamientos. El sostén poético, es una de las premisas de este trabajo, es fundamental. El conocimiento, el saber condensado que conjura el poema, intuición desde la que partíamos, será poco a poco uno de los grandes hallazgos en esta senda. Por ello en algunos momentos nos detendremos sobre los poemas, para reflexionar sobre ellos mientras que en otras ocasiones veremos sencillamente cómo caen como una red sobre lo escrito. La intención siempre fue que fermentaran en las fisuras teóricas entre un texto y otro. El poema busca el borde, se queda detenido en el filo de las branquias del texto y le sirve así de pulmón.

De este modo, poniendo a dialogar unos fragmentos con otros, se ha ido tejiendo este trabajo que parte desde una premisa muy clara: la plena ignorancia de un texto indecible. Un encuentro que pretendo desnudo con la palabra, con la necesidad de la creación, con la escisión primigenia del sujeto, con la hiancia, con la construcción cultural protésica, con el lenguaje confesional, con el viaje que trastoca límites. Límites, distancia entre los límites, este trabajo se remitirá también constantemente a ese 'entre', a lo que queda, a lo que uno halla y sobre todo a lo que uno halla perdiendo. Hablaremos por ello con el poeta hendido en el poema y éste a su vez en el poeta, con el otro como lector del uno, con el vaciamiento del sujeto, con el paisaje interno del verso, con la confesión como revolución poética, la creación enajenada y esperanzada del delirio, la anatomía del verbo y el agujero, con el ensalmo de la palabra y en ocasiones más allá de la palabra, con el grito.

“Escucha, pues, y presta atento oído,  
no al concertado son, sino al ruido  
que de lo hondo de mi amargo pecho,  
llevado de un forzado desvarío,  
por gusto mío sale y tu despecho.  
El rugir del león, del lobo fiero  
el temeroso aullido, el silbo horrendo  
de escamosa serpiente, el espantable  
baladro de algún monstruo, el agorero

graznar de la corneja, y el estruendo  
del viento contrastado en mar inestable;  
del ya vencido toro el implacable  
bramido, y de la viuda tortolilla  
el sentible arrullar; el triste canto  
del envidiado búho, con el llanto  
de toda la infernal negra cuadrilla,  
salgan con la doliente ánima fuera,  
mezclados en un son, de tal manera  
que se confundan los sentidos todos,  
pues la pena cruel que en mí se halla  
para cantalla pide nuevos modos.”  
Miguel de Cervantes<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Cervantes, M. Canción de Grisóstomo en *D. Quijote de la Mancha*, Madrid, Alfaguara, 2004, p.120



# PARTE PRIMERA

## OJOS CERRADOS

*Poiesis y Oneiroi*



- *Una voz:* He soñado que venías
- *Otra voz:* ¿Yo? ¿quién?
- *Coro:* ¿quién? ¿quién venía? ¿quién soñó?
- *Una voz:* Venías, todas las veces, tanto, una y otra vez, como un...
- *Coro:* ¿quién? ¿quién venía? ¿quién soñó?
- *Otra voz:* como un sueño...
- *Una voz:* Sí, eso, he soñado que venías...como un sueño venías...

## 0. Sueños son

“Replicando, a su vez, la discreta Penélope, dijo:  
«Son, no obstante, mi huésped, los sueños ambiguos y oscuros”  
*Odisea* 19.559-560,  
Homero

Según Hesíodo *Hypnos* es la personificación del sueño, hijo de Nix, la noche, y hermano gemelo de *Thánatos*, la muerte. Vive en el Tártaro, en el abismo más profundo donde las almas son juzgadas<sup>4</sup>. Ambos hermanos solían representarse en la Grecia Clásica como figuras aladas que custodiaban el cuerpo de los caídos<sup>5</sup>. En algunas imágenes descubiertas en vasos funerarios aparece Hypnos sosteniendo la cabeza del difunto mientras Thánatos hace lo propio con los pies, hasta llevar el cuerpo a la tumba. En representaciones modernas<sup>6</sup> se pinta a los dos hermanos con las manos llenas de amapolas y flores de efecto narcótico. La relación entre el sueño y la muerte, vemos, data de una larga tradición. Será Homero el que escriba “sueño profundo, dulcísimo, muy semejante a la muerte”<sup>7</sup> y de Homero al “Soneto al sueño” de Keats:

“Pero sálvame entonces del día o su pasado  
Brillará en mi almohada, alimentando penas;  
Sálvame de la conciencia insomne que aún reina.  
Su fuerza excava como un topo en lo oscuro.  
Gira hábil la llave en las cerraduras aceitadas  
Y sella el sosegado ataúd de mi alma”<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Hesíodo, *Teogonía* 211-212 y 758, bilingüe, traducción de L.Segala, Barcelona, Teorema, 1984

<sup>5</sup> Oakley, J.H. *Picturing Death in Classical Athens*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004

<sup>6</sup> Sirvan como ejemplo: “Hypnos y Thánatos” de John William Waterhouse o “El sueño y la noche” en el que la pintora prerafaelita Evelyn de Morgan representa también a su madre, Nix, la noche.

<sup>7</sup> Homero, *Odisea*, 13.80, traducción de J.L.Calvo, Madrid, Cátedra, 2015

<sup>8</sup> Keats, J. *Complete Poems*, Belknap Press of Harvard University Press, 1982, p. 275

Pero dejemos por ahora la figura de Thánatos y sigamos con el sueño y su soñar. Se cuenta que Hypnos tuvo miles de hijos (pues los productos del sueño son infinitos) entre los que destaca Morpheo, que era el portador de los sueños humanos. Esta figura también se representa alada, y puesto que los griegos creían que muchos de los sueños eran mensajes enviados directamente por los dioses, Morpheo tenía la capacidad de adoptar cualquier forma, algo que ya hallamos en su nombre (proveniente de la raíz *morphé* -forma). Por ello era el encargado de dar forma a los sueños, adquiriendo los múltiples contornos humanos que los sujetos presenciaban en ellos. Este soñar, estos *oneiroi*, estos niños de la noche como los llamaba Hesíodo venían desde las orillas del más oscuro océano y en su llegada debían atravesar dos puertas, una hecha en cuerno y otra hecha en marfil.

Con los romanos *Hypnos* pasa a llamarse *Somnun*, una figura de la que la *Eneida* de Virgilio está llena. Es en esta obra donde las puertas gemelas del sueño<sup>9</sup> quedan esculpidas en la literatura. Pues en esta obra el poeta latino, siguiendo a Homero, consigna dos tipos diferentes de sueños : los verdaderos, en los que normalmente un dios o un difunto señalan el camino a seguir; y los falsos, ficticios o engañosos que muestran imágenes en las que no media ningún dios. Los primeros, los sueños ‘verdaderos’ eran los que llegaban a través de la puerta de cuerno mientras que los ‘falsos’ lo hacían por la de marfil. Queda bellamente representado en el descenso de Eneas hacia las profundidades (su catábasis al Hades) a través del cuerno y su ascenso hacia la realidad, la luz, las percepciones engañosas, a través del marfil.

También Artemidoro hablaba de sueños falsos, pero él los contraponía con los sueños anticipatorios que podían tanto mostrarse de forma clara como hacerlo mediante símbolos y metáforas que era necesario interpretar. En Virgilio no hay lugar para la interpretación, los sueños suelen aparecer con una motivación literal, si bien presenta la poética figura del “olmo de los sueños”<sup>10</sup>, un casi jeroglífico que aparece en el reino de los muertos cuando en su libro sexto desciende a él Eneas.

---

<sup>9</sup> Virgilio, *Eneida* 6.893-6.899 traducción de Javier de Echave-Sustaeta, Madrid, Gredos, 1992

<sup>10</sup> Para leer un poco más sobre esta sugerente figura recomiendo el artículo de Tabárez, A. “El olmo de los sueños”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 30, núm.1, 2010, pp.27-49

Pero ¿qué era esto que recibían los antiguos en sueños? En el segundo canto de la *Iliada*<sup>11</sup> Zeus, que era el único de los dioses y los hombres que esa noche no había sucumbido al sueño, llama a Hypnos para que éste le haga llegar un sueño a Agamenón. En el sueño, Agamenón, por boca de Néstor que aparece como figurante onírico, recibe las instrucciones de armar a sus caballos y atacar Troya. Así comienza el final de la guerra de Troya, que había durado diez años. Como éste, son muchos los ejemplos de los sueños que a lo largo de la historia han ayudado a resolver conflictos bélicos.

Pero, me pregunto, ¿sólo estrategias marciales poblaban los sueños? La respuesta a esta pregunta es negativa pues muchas otras representaciones encontraban su manifestación mediante el fenómeno onírico.

Ya en Heráclito, por ejemplo, el sueño es concebido como un espacio interior que se le abre al soñante para ponerle en contacto consigo mismo, para acercarle y a la vez separarle de un logos oscuro, performando casi la propia muerte. El sueño en Heráclito remite a una individualidad absoluta, de la que incluso el propio soñante poco puede dar cuenta, por ello es por lo que la luz del sueño no procedería para el filósofo del conocimiento verdadero. Luz<sup>12</sup> que también prendería antorchas de la realidad, vigilia del hombre que, aún con ojos abiertos, duerme.

De manera más luminosa encontramos la historia del seglar del siglo VII

---

<sup>11</sup> Homero, *Iliada*, versión bilingüe de F.J. Pérez, Madrid, Abada, 2012

<sup>12</sup> Famoso, controvertido y muy estudiado es el fragmento 26: “El hombre se enciende a sí mismo una luz en la noche, cuando a sus ojos se apagan otras luces; en la vida, sin embargo, está en el sueño como en la muerte, y al estar despierto está como en el sueño” Son muchas las interpretaciones y traducciones de este fragmento, realizadas entre otros por Reinhardt, Gigon, Nestle o Wilamowitz, que es la que utilizo aquí. Para profundizar en las diferentes interpretaciones véase: Mondolfo, R. *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*. Mexico, Siglo XXI, 1981

Las ideas de Heráclito y Buda han sido con frecuencia comparadas, considerando además que se trató de pensamientos paralelos a nivel histórico, convergen de hecho en muchos puntos a la hora de hablar de luz, logos y muerte. Mas a mi mente vuela el *Mahaparinibbana Sutta* de la sabiduría búdica que ensalza una luz que proviene del ser y alumbra el camino, así reza: “Así pues, Ananda, sé para ti mismo una lámpara; sé para ti mismo un refugio. Sé fiel a la verdad como a una lámpara. Sé fiel a la verdad como a un refugio. No busques refugio en nadie, salvo en ti” Son las palabras de Buda a Ananda, justo antes de morir. Cuentan que después de cuarenta años pasados al lado de Buda, sólo estas palabras y la muerte de Buda hicieron a Ananda capaz de iluminarse. La historia está bellamente recogida en Osho, *Dijo el Buda* Barcelona, Kairós, 2006 en el capítulo 8 “Una luz para ti mismo” p. 148 y ss.

Caedmon, que una noche en la que se celebraba una fiesta, se retiró pronto a dormir por no saber cantar y en sus sueños escuchó una voz que le instaba a cantar el origen de todas las cosas.

- Caedmon - dijo - , cántame una canción.
- No sé cantar - respondió - . Porque no sé cantar dejé la fiesta y vine aquí.
- Pero tú me cantarás.
- ¿Sobre qué he de cantar?
- Canta sobre la creación de todas las cosas ”<sup>13</sup>

Caedmon al principio se mostró renuente pero, en sueños, sintió que su propia voz se le hacía presente, cantando himnos que jamás había escuchado. Así pasó toda la noche, dormido y recitando versos sobre la creación. A la mañana siguiente Caedmon fue capaz de recordar todos los himnos e incluso de agregar algún otro, ya despierto. A partir de ese momento, la creación de versos religiosos fue su mayor ocupación, ingresando en la orden y consagrandose su vida a ser el cantor de la Abadía de Whitby, siendo actualmente reconocido como el primer poeta en lengua inglesa. Y todo por un sueño.

Este episodio es similar al del poeta romántico Coleridge que, al escribir *Kubla Khan*, relata en el prólogo cómo en el verano de 1797, habiéndose retirado a descansar a una granja por problemas de salud, se queda una tarde dormido mientras lee la historia de la construcción de un palacio por orden de Kublai Kan, último emperador mongol de la dinastía Kan, nieto de Gengis Kan. En el sueño, el poeta se ve escribiendo nítidamente 300 versos sobre el palacio de Kan y cuando despierta comienza a transcribirlos uno por uno, mas es interrumpido y no puede completar la obra, dejándola finalmente en 54 versos. Desgajado del sueño que era pura creación, el prólogo de Coleridge se muestra melancólico, frustrado, como si le hubieran concedido una visión y se la hubieran arrebatado demasiado pronto.

Frustrado y desamparado por la pérdida o el engaño urdido por los sueños también se muestra Albano que en la segunda égloga de Garcilaso pide el descanso

---

<sup>13</sup> La referencia a este poeta aparece en la *Historia Eclesiástica* de Beda, Episodio de Caedmon, libro IV, capítulo XXIV. Otro gran poeta, Borges, también menciona esta historia en Borges, J.L. *Antiguas literaturas germánicas*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1951, pp.34-36

que trae la ensoñación, para luego sin embargo lamentarse, despierto, henchido en duelo, en diálogo con Salicio.

“¿Es esto sueño, o ciertamente toco  
la blanca mano? ¡Ha, sueño, estás burlando!  
Yo estábate creyendo como loco.  
¡O cuitado de mí! Tú vas volando  
con prestas alas por la ebúrnea puerta;  
yo quédome tendido aquí llorando”<sup>14</sup>

Vemos en Garcilaso la referencia a la ‘falsedad’ del sueño que ha llegado a través de la “ebúrnea puerta”, recordando de nuevo a Virgilio y sus puertas gemelas del sueño. Albanio se muestra en estos versos contrariado, como se mostraba la introducción de *Kubla Khan*, arrojado de nuevo a la vida tras la visión onírica. Así los sueños, así el poema. Son muchos los estudiosos posteriores que se han referido al poema de Coleridge como metáfora del proceso creativo. Entre ellos destaco a Harold Bloom (2003)<sup>15</sup> que lee a Coleridge dentro de un romanticismo inglés en el que la escritura trasciende, rozando la mística, recreándose en la visión. Fue ya Heródoto en su *Historia* uno de los primeros en escribir sobre el sueño englobándolo en la categoría general de visión<sup>16</sup>. Y si de visión hablamos no podemos dejar de mencionar a William Blake (1757-1827) Representante absoluto de la poesía visionaria, Blake se consideraba un profeta. Concebía la existencia de cuatro tipos diferentes de visiones que se constituían en: la individual, que retransmite la

---

<sup>14</sup> Garcilaso de la Vega, *Obra Completa*, edición de Guillermo Suazo Pascual. Madrid, Edaf, 2004 p. 249

<sup>15</sup> Bloom, H. *La Compañía Visionaria – Wordsworth, Coleridge y Keats*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2003 . Este ensayo pertenece a la monumental obra sobre el Romanticismo “La compañía visionaria” cuyos otros dos volúmenes están dedicados a William Blake , Lord Byron y Shelley. Leer este ensayo de Bloom es fundamental para entender pormenorizadamente el movimiento romántico inglés si bien excede en gran medida esta investigación.

<sup>16</sup> El historiador agencia el sujeto del sueño al soñante y no al poder divino. En el sueño no obstante, para el griego, hay sin duda un mensaje que debe ser atendido. Y que si no es escuchado se repite una y otra vez como sucede en el sueño de Jerjes. Se trata para él de visiones que enlazan el día y sus preocupaciones con la noche del que sueña. Véase Heródoto, *Historia*, antología, introducción y traducción de Carlos Alcalde Martín, Madrid, Alianza, 2010

realidad material del mundo; la doble, en la que se ve a través del ojo que permite percibir lo simbólico; la triple que se corresponde con un estado de creación en estrecha relación con las emociones; y la cuádruple que es el estadio superior y corresponde a la pura trascendencia mística, al éxtasis<sup>17</sup>.

Las cuatro visiones de Blake se inscriben en la tradición clasificatoria de San Agustín al hablar de visión corporal, espiritual e intelectual<sup>18</sup>. Esta clasificación describe las distintas maneras en las que las visiones se inscriben en el alma. En primer lugar pueden hacerlo mediante los ojos, en segundo lugar pueden hacerlo mediante el espíritu al que San Agustín atribuye aquí características imaginativas pues es una visión que procede mediante imágenes, y finalmente la última, la más perfecta de todas según San Agustín, en la que el alma inscribe las visiones sin necesidad de la corporeidad de las imágenes, es por ello la visión más pura, la trascendente. En la interpretación agustiniana del Génesis quedan conformadas estas tres visiones que son para el filósofo también etapas enhebradas, no pudiendo darse las unas sin las otras, mas elaboradas en clara jerarquía ascendente.

Volviendo a las visiones de Blake resulta especialmente interesante para esta investigación la considerada como tercera visión, que, hemos dicho, se relaciona con la creación. Se trata de una visión que se da en las noches de *Beulah*<sup>19</sup> dominadas por la luna y los sueños. La relación entre la creación artística y la noche de los sueños es explícita en Blake pues establece el ocaso como portal intermedio entre tierra y paraíso. Pensemos además que se trata de la tercera visión, la inmediatamente anterior a la visión que conduce a Dios, al éxtasis místico.

En el Antiguo Testamento se hace referencia también en múltiples ocasiones al sueño y al silencio que con él envuelve al corazón, momento en el cuál la palabra de

---

<sup>17</sup> Damon, F., *A Blake Dictionary. The ideas and symbols of William Blake*, Providence, University Press of New England, 1988

<sup>18</sup> San Agustín hablaba de tres tipos de conocimientos equiparándolos a tres tipos de visiones. La tríada consistía en: *visio sentientis*, *visio cogitantis* y *visio mentis*. San Agustín, *De Genesi ad litteram* XII obra bilingüe, en la clásica traducción de Balbino Martín, *Obras Completas XV*, Madrid, BAC, 1957

<sup>19</sup> *Beulah* es una palabra hebrea que significa casada, también amada. En la obra de Blake es el territorio que rodea la Eternidad y se presenta como un estado intermedio entre lo terrenal y lo espiritual.

Dios desciende al alma de los hombres. En algunos momentos la palabra de este Dios<sup>20</sup>, terrible, furibundo, se manifiesta en sueños y pesadillas para poco después segar la vida de los soñantes. Siendo el sueño el lugar en el que Dios podía explicar sus razones para la vida y sus razones para la muerte. Esta concepción de los sueños debió de llegar a las escrituras proveniente de la creencia griega. Pues ya en *Critón* de Platón<sup>21</sup>, Sócrates sueña con una joven la noche antes de su muerte, ella va vestida de blanco y le anuncia su llegada a la fértil Ptía. Sócrates, en el diálogo con Critón, parece tener muy claro lo que el sueño representa: su muerte inminente, una muerte que le inscribirá en el reino de los héroes, en Ptía, patria de Aquiles.

A Job también le visitaba Dios en sueños, de hecho éste angustiado y desesperado, se queja: “Cuando pienso: «mi lecho me consolará, mi cama compartirá mis quejidos», entonces tú me horrorizas con sueños y me sobresaltas con visiones” (Job 7.13-14)

De una forma más plácida escribe Machado:

Anoche cuando dormía  
soñé, ¡bendita ilusión!,  
que un ardiente sol lucía  
dentro de mi corazón.  
Era ardiente porque daba  
calores de rojo hogar,  
y era sol porque alumbraba  
y porque hacía llorar.  
Anoche cuando dormía  
soñé, ¡bendita ilusión!,  
que era Dios lo que tenía  
dentro de mi corazón”<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Antiguo Testamento, Sabiduría, 18, 14

<sup>21</sup> 44b, Platón, *Critón*, traducción, introducción y notas al cuidado de de C.Eggers Lan, Buenos Aires, Eudeba, 2010

<sup>22</sup> Machado, A. poema LIX perteneciente a Soledades (1899-1907) en *Poesías Completas*, edición de Manuel Alvar, Madrid, Espasa Libros, Austral, 2010 p. 124



Los sueños, ya procedan de las divinidades o de las esquinas angostas de uno mismo, arriban al sujeto para decir. Hay mensaje en los sueños, aún en la cadena más extraña de imágenes, hay palabra. Que uno se fabrica para poder dormir, para poder también, despertar. El sueño como contacto con lo sagrado, con el morir, con el propio deseo, con la realización de la persona. El sueño que nos sorprende, que irrumpe siempre como algo ajeno y sin embargo es tan nuestro. El sueño que uno drena sobre el diván o escribe rauda en servilletas, para transformar en canción o en poema; el que uno cuenta al amante al que ha despertado, empapado en sudor. El fantaseo de ojos abiertos en que uno pasea la mente y el alma, para que entre aire y luz y vida, el sueño diurno en que uno cambia las sábanas del lecho y del pecho. Todo es creación, arrebatada en el éxtasis, acelerada en el delirio, visiones fantasmáticas del vivir. El sueño emerge, necesario, como elemento protésico que nos contiene en el dormir, y a la vez nos arroja, nos expone, vulnerables y desnudos como criaturas sin madre. En el sueño somos, de forma radical. Y a la vez, quizá sea el espacio en el que es más fácil dejar de ser, flotando en la superficie de nuestros fondos abisales, fosforescentes los sueños como peces y medusas mitológicas. Mecidos en la respiración, guarecidos en las branquias temporales del mundo, muriendo, deseando, ah..., soñando.

## 1. Deseos, en Freud

“en el sueño

cada cosa le guiña el ojo a quien la sueña”

*De la utilidad e inconvenientes de vivir entre espectros*

Giorgio Agamben

Veámos cómo en la creación de William Blake surgía la figura de *Beulah* como territorio que bordeaba la eternidad sirviendo de conexión entre el plano terrenal y el espiritual. También en la Biblia aparece este nombre como aquél que se daba a la actual Palestina: “Nunca más te llamarán Desamparada, ni tu tierra se dirá más Desolada; sino que serás llamada Hefzi-bá, y tu tierra, Beula; porque Jehová se deleitará en ti, y tu tierra será desposada” (Isaías 62:4) Destacamos de este versículo además de la figura de Beula, la palabra hebrea Hefzi-bá o *khef-tsee’baw* cuya traducción sería “mi deseo está en ella”<sup>23</sup> El capítulo de Isaías habla sobre la restauración de Sión estableciendo en el versículo 4 una metáfora que alude al matrimonio como figura de protección, de seguridad, de saberse querido y deseado, de tener una tierra que poder llamar propia. Interpreta Bloom (1999)<sup>24</sup> a Beulah como la tierra de la inocencia, del ‘cantar de los cantares’, una tierra que expresa la unión celestial y corporal, un estado en el que entramos en íntimo contacto con nuestros sueños y ensoñaciones más propias. De igual modo es considerada por Damon (1988)<sup>25</sup> como un símbolo del subconsciente pues está alejado de la

---

<sup>23</sup> Según el clásico *Léxico Hebreo* de Brown, Driver y Briggs. Véase Brown, F., Driver, S.R, Briggs, C. *A Hebrew and English Lexicon of the Old Testament*, London, Oxford University Press, 1968  
Las resonancias analíticas que esta palabra evoca son obvias.

<sup>24</sup> Bloom, H. *La compañía visionaria. William Blake*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 1999 pp.65-66

<sup>25</sup> Damon, A *Blake Dictionary. The ideas and symbols of William Blake Op cit.* Ver en esta misma línea el artículo de Picón, D. “Beulah: Intermundo, surrealidad. El territorio del subconsciente y los sueños en el mundo visionario de William Blake”, *Revista Chilena de Literatura*, nº86, 2014, pp. 177-197 El término subconsciente es el término que utiliza el propio Damon, por ello lo utilizo remitiéndome a él sin entrar por ahora en disquisiciones tópicas del aparato psíquico.

conciencia y del dominio del yo. Damon cree que las composiciones poéticas de Blake escritas, como aseguraba el poeta, de noche e inspiradas por espíritus; reflejan una escritura que nace de la lucha entre la esfera consciente y la inconsciente.

Y si de inconsciente y deseo y Sión hablamos, habremos de recurrir necesariamente a Freud y su *Interpretación de los sueños* (1900). Pero antes sigamos con el romanticismo y revisemos brevemente una corriente terapéutica que sólo en las últimas décadas ha recibido la atención que merece <sup>26</sup>, para recorrer así las sendas del sueño y los frutos que de éste brotan.

### ♣ De un emerger a través del sueño

Si repasamos brevemente la historia del magnetismo animal que se desarrolla en Alemania a principios del siglo XIX con Franz Anton Mesmer (1734-1815) como flecha de lanza, observaremos que la noche y el movimiento romántico se unieron también en el campo de la medicina. Montiel (2006)<sup>27</sup> denomina precisamente “magnetismo romántico” a un segundo momento de esta corriente en la que destaca la irrupción del paciente dentro del proceso de la cura.

El magnetismo animal queda inaugurado en 1774 cuando Mesmer, en Viena, trata a una paciente que padecía diversos síntomas de índole histérico aplicando tres imanes sobre su cuerpo. Algo más tarde se instala en París y abandona el uso de imanes, ocupando él, como magnetizador, este lugar.

Según Mesmer el cuerpo contenía un ‘fluido universal’ (es decir que circulaba entre el hombre y el universo, de una forma prácticamente etérea) que podía descompensarse y provocar enfermedades. La terapia magnética consistía, por lo

---

<sup>26</sup> El ‘magnetismo animal’ es considerado actualmente antecedente directo del psicoanálisis. En el ya clásico ensayo de Ellenberger queda reflejada esta evolución. Véase: Ellenberger, H. *El descubrimiento del inconsciente: historia y evolución de la psiquiatría dinámica*, Madrid, Gredos, 1976 Otro ensayo, algo más reciente y fundamental para comprender este desarrollo histórico y la importancia del magnetismo es el escrito por Adam Crabtree. Véase: Crabtree, A. *From Mesmer to Freud*, New Haven, Yale University Press, 1993

<sup>27</sup> Montiel, L. “Magnetismo romántico: El paciente. La mujer. La república”, *Dynamis: Acta Hispanica ad Medicinae Scientiarumque Historiam Illustrandam*, Vol. 26, 2006, pp.125-150

tanto, en devolver las características homeostásicas al fluido. El médico miraba fijamente al paciente y realizaba varios pases de manos sobre su cuerpo. Como buena terapia romántica encontramos la presencia abrumadora de la naturaleza, pues el magnetizador actúa como instrumento de la tierra: a través de él la naturaleza sana al enfermo, es decir, a través del médico el fluido vuelve a reconducirse por los canales del cuerpo de la persona enferma. La comunión entre universo y cuerpo queda restablecida.

Los templos de Asclepio se edificaban a las afueras de las polis de la Grecia clásica. Se trataba de santuarios de incubación a los que acudían los fieles enfermos. Al llegar al templo, el enfermo se quitaba sus ropas, se vestía enteramente de blanco y ofrecía al dios Asclepio algún tipo de sacrificio, normalmente el de algún animal. Esto era conocido por los griegos como *katharmós*. Al llegar la noche el sacerdote se ponía sus especiales ropajes y recorría el templo mientras los enfermos dormían o ‘incubaban’ el sueño. A la mañana siguiente el enfermo se levantaba sano, a esto lo llamaban los griegos *katharsis*. La sanación llegaba mediante el contacto y la interpelación en sueños de lo sagrado. De forma similar en los templos egipcios y griegos de Serapis e Isis desde el siglo III a.C hasta el II d.C existía la figura de ‘los intérpretes de sueños’. Se trataba de santuarios de incubación, similares a los dedicados al culto de Asclepio. Mas en los dedicados a estas deidades egipcias, llama la atención la figura de estos intérpretes autónomos que mediante el desciframiento de los sueños practicaban en los enfermos una ‘curación simbólica’ de la mano de los sacerdotes.

El magnetismo animal se inscribirá por lo tanto en esta antigua tradición. Si bien, como destaca Montiel, la posición activa que toman los pacientes en las curas magnéticas es una posición totalmente nueva en la historia de la medicina. En este segundo momento del magnetismo con la figura del marqués de Puységur (1751-1825), el magnetismo se va separando gradualmente del ‘mesmerismo’, dejando a un lado la importancia del ‘fluido universal’ para centrar el hallazgo sobre el sueño magnético y lo que el paciente era capaz de comunicar en ese estado. El paciente que inaugura este segundo momento es Víctor Race, tratado por Puységur,

que al dormirse durante una sesión comenzó a hablar. Y puesto que éste comenzó a hablar, Puységur comenzó a escuchar.

El trance magnético consistía en la consecución por parte del paciente, y bajo las prácticas del magnetizador, de un estado que podía albergar seis grados de profundidad, siendo el más alto el ‘estado de clarividencia’. Los pacientes actuaban durante el trance en un estado de sonambulismo, y en el grado más alto del trance magnético referían experiencias como la visión del interior del propio cuerpo, el desdoblamiento o la visión de otros lugares y otros tiempos. Por primera vez los pacientes (en su mayoría son las pacientes, pues hay una mayoría de mujeres, ellas son las que buscan tener voz dentro de la cura) toman un rol activo en el proceso terapéutico, pues pese a que la autoridad de los médicos seguía siendo muy grande, las pacientes desarrollan lo que llamaban ‘una intuitiva’ o lo que Peter (2003)<sup>28</sup> denomina muy acertadamente ‘sentido interno’ y que remite al conocimiento que la paciente tiene sobre su cuerpo y sus procesos. Según Peter este sentido interno aparece porque el sueño magnético ha desprendido al paciente de todo aquello que era accesorio, ordinario, haciendo emerger por el camino todos los recursos que el alma tenía y provocando así una reparación de cuerpo y espíritu.

Y de Francia cruzamos a Alemania que experimentará en esta corriente lo que Montiel denomina como ‘magnetismo romántico’. Si ya veíamos con Puységur cómo el paciente encontraba su voz bajo el sueño magnético, en Alemania esta condición activa del paciente, especialmente conjugado en femenino, va a subrayarse aún más.

Así una paciente de Karl Christian von Klein (1772-1825) comienza, sesión a sesión, a hacerse cargo de su caso, comenzando por exigir que las sesiones se realicen sin la presencia hasta ese momento habitual de su padre. Montiel (2006) cree que una de las razones que favorecen este “hacerse cargo” por parte de las pacientes es atribuible precisamente a la propia terapia en sí. Pues si, como veíamos, mediante el trance magnético la paciente puede llegar a un estado tan profundo

---

<sup>28</sup> Peter, J.P “Lo que los magnetizadores nos han enseñado (de Mesmer a Puységur)”, en Montiel L. y González de Pablo A. (coords.), *En ningún lugar en parte alguna. Estudios sobre la historia del magnetismo animal y del hipnotismo*, Madrid, Frenia, 2003, pp. 46 y ss.

como el de la clarividencia, el magnetizador no puede acompañarla en ese viaje, ni acceder a las experiencias de ésta. La información que dan las pacientes sobre lo que sucede en ese estado es fundamental para el tratamiento, y es una información inaccesible para el médico, irrefutable.

Para Foucault<sup>29</sup> esto representa un desplazamiento del saber; para argumentarlo relata la ya mencionada y famosa cura magnética llevada a cabo por Puységur sobre Víctor Race al que pregunta sobre su estado, la naturaleza de su mal, su pronóstico, la previsión temporal de la cura etc. El paciente, dormido, contesta a todas y cada una de las preguntas. Otro motivo fundamental, destaca Montiel (2003)<sup>30</sup>, es la respuesta de la mujer ante la precariedad de su estatuto como mujer y como paciente. De este modo, la búsqueda de la voz llegaría a través del cuerpo, un cuerpo sexuado y largamente silenciado.

Justinus Kerner (1786-1862), famoso por el caso de la vidente de Prevorst, fue cambiando sus premisas médicas y terapéuticas en función de las vivencias que relataba la paciente. Se piensa que Kerner, que ha quedado inscrito en la historia como médico, poeta y visionario, quedó impactado por uno de sus primeros casos. Cuando aún era estudiante de medicina en el hospital universitario de Tubinga, ayudó al profesor Auterienth en el tratamiento y cuidado de un poeta, un tal Friedrich Hölderlin <sup>31</sup>, “el poeta del poeta” en palabras de Heidegger <sup>32</sup>. En el hospital, pese a ser considerado comparativamente de los más avanzados para su época, Kerner presencié las terapias invasivas y coercitivas que se utilizaron con él. Al poeta se le medicó en grandes cantidades, se le inmovilizó mediante chalecos, se

---

<sup>29</sup> Foucault, M. *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France (1973-1974)* , Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007 p.330

<sup>30</sup> Montiel, L. “La novela del doctor Klein. Relato de una terapia magnética en el romanticismo alemán”, en Montiel L. y González de Pablo A. *En ningún lugar en parte alguna. Estudios sobre la historia del magnetismo animal y del hipnotismo Op. cit.* pp.101-141

<sup>31</sup> De hecho en el posterior libro de ficción de Kerner *Reiseschatten* (Sombras de viaje) 1811, escrito inspirándose en el modelo del teatro de las sombras chinas, aparece el poeta reflejado en el personaje de Holder.

<sup>32</sup> Heidegger, M. *Hölderlin y la esencia de la poesía en Arte y Poesía* , Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1ªed 2ªreimp, 1978, (125-148) p.128 El filósofo considera a Hölderlin como ‘el poeta del poeta’ pues piensa que en él se da de forma preeminente la función de la poesía: la instauración del ser a través de la palabra.

le silenció con mascarillas y se le aplicó electroshock. Al año fue dado de alta, encargado al ya famoso cuidado del ebanista Ernst Zimmer en cuya casa residirá hasta su muerte en 1843<sup>33</sup>.

En este retiro que duró más de treinta años, Hölderlin fue perdiendo poco a poco la cordura y las palabras, acurrucado en un silencio fértil, aletargado, sumido en un encierro impuesto del que apenas salía para pasear con su amigo Waiblinger que, cual analista, redactó un diario sobre las visitas que le hacía y cómo le encontraba cada vez. En este encierro recibió, contaba su amiga Bettina von Arnim en 1840<sup>34</sup>, el regalo de un piano, de parte de la princesa de Homburg. Hölderlin le arrancó la mayoría de las cuerdas, quedándose sólo con unas pocas que aún sonaban. Tocando esas pocas teclas, improvisaba música.

“Pero aún pese a todo, brota en tu pecho un son de esperanza,  
aún no logras, ¡oh alma mía!, no puedes  
acostumbrarte, y sueñas en medio del férreo dormir  
No es tiempo de fiesta, pero querría coronar mis cabellos;  
¿no estoy solo, pues? Pero un algo amistoso debe  
desde lejos llegar junto a mí, y debo reír, y asombrarme  
de cuánta ventura encuentro aún en medio del dolor”<sup>35</sup>

No es una hipótesis descabellada pensar que Kerner, impactado por el tratamiento de Hölderlin, se decantara por el magnetismo animal a la hora de tratar la patología mental. Una terapia mucho menos violenta en la que, como veíamos, el

---

<sup>33</sup> Según Waiblinger, amigo, poeta y primer biógrafo de Hölderlin, el poeta después de salir del hospital guardó un muy mal recuerdo de la experiencia hasta el punto de volver a sufrir convulsiones o ataques de ira al volver a tener contacto con personas del mismo. Para profundizar sobre la vida antes y después de la hospitalización de Hölderlin véase Waiblinger, W. *Vida, Poesía y Locura de Friedrich Hölderlin*, Madrid, Hiperión, 2003

<sup>34</sup> El testimonio de Bettina von Arnim está recogido en el volumen que la editorial Hiperión dedicó a los poemas de la locura de Hölderlin. En él recoge testimonios de Waiblinger, de von Arnim y de Zimmer, el carpintero que le cuidó tantísimos años. Véase: Hölderlin, F. *Poemas de la locura*, Madrid, Hiperión, traducción al cuidado de T. Santoro y J.M. Álvarez, 1994

<sup>35</sup> Estrofa perteneciente a la tercera parte de ‘Queja de Menón por Diotima’ Hölderlin, F. *Doce poemas* versión y prólogo de José María Valverde, Madrid, Ediciones Rialp, 1999 p.66

médico busca el decir del paciente. No es descabellado pensar que el contacto con Hölderlin y su delirio amordazado por la psiquiatría tuviera consecuencias en la futura carrera de Kerner. No olvidemos que años después apoyó la publicación de la célebre obra *Hyperion* del poeta<sup>36</sup>. No olvidemos que con el tiempo se hizo magnetizador y también poeta. No olvidemos que mediante su práctica médica enfatizó el decir de las pacientes. No es descabellado pensar que al haber asistido tan joven al rapto de la voz de un poeta dedicó gran parte de su vida a hacer emerger la voz, las voces.

Así en los últimos años de su vida en los que ya no veía demasiado bien creó, probablemente sin darse cuenta como se crean tantas cosas, las llamadas 'kleksografías' que consistían en borrones o manchas de tintas dejadas al azar en una página, que tomaban caprichosas formas al realizar un doblez por la mitad del papel. Las láminas las acompañaba de un poema inspirado por las manchas. Uno de los poemas dice así:

“De la muerte los heraldos  
desde la noche de tinta  
traen del Hades los grabados.  
(¡Corazón, nada sabías!)”<sup>37</sup>

Claro antecedente de Rorschach, las kleksografías eran, según Montiel (2005)<sup>38</sup> prueba para Kerner de la existencia de otra esfera que emergía al igual que lo hacía bajo los estados magnéticos.

---

<sup>36</sup> Montiel comenta la posibilidad tal como apuntaba Grüsser en la biografía de Kerner de que este apoyo a la edición de *Hyperion* fuera una compensación, un intento de redención tanto por la experiencia psiquiátrica en sí como por el desatino de escribir sobre Hölderlin en la ya mencionada “Sombras de viaje” (1811) en un tono jocoso. Para una mayor profundización sobre la figura de Kerner y el contexto del magnetismo animal véase: Arquiola, E. , Montiel, L. *La corona de las ciencias naturales. La medicina en el tránsito del siglo XVIII al XIX*, Madrid, CSIC, 1993 Las referencias al encuentro Kerner-Hölderlin se encuentran en pp. 71-72

<sup>37</sup> En traducción de Luis Montiel. Véase Montiel, L. “Mensajes del inframundo. Las kleksografías de Justinus Kerner” , *Escritura e imagen*, núm. 1, 2005, 145-157, p.150

<sup>38</sup> Montiel, L. *Ibíd.*



Como vemos, la creación poética se entrelazaba también con el magnetismo romántico. Para concluir con este mechón de pensamiento rescato dos ideas fundamentales : en primer lugar el hecho de que sea precisamente mediante la creación (hay creación en la visión, hay palabras y paisajes y experiencias corporales y todo ello narrado por la sonámbula) la vía por la que la paciente es reconocida en el proceso terapéutico. Y en segundo lugar que sea bajo el sueño, que el sueño deba mediar para que la paciente emerja, sujeto de la enunciación, en el discurso del paciente. Algo que ya veríamos en el psicoanálisis tiene su inicio en este magnetismo romántico para el que la noche, la naturaleza y los sueños son fundamentales.

Con la decadencia del magnetismo animal entra en escena el auge del ‘hipnotismo’<sup>39</sup> de la mano de James Braid (1795-1860) que acuña por primera vez este término, derivándolo de la palabra *Hypnos* que como veíamos antes hace referencia a las ensoñaciones y al dios del sueño. Para Braid el fenómeno de la hipnosis remite a una concentración absoluta, una abstracción mental tan fuerte que deja todo lo demás sumido en las sombras del inconsciente. Pese a que fue Braid el primero en señalarla no es hasta después de la muerte de éste cuando la hipnosis, rescatada por Jean-Martin Charcot (1825-1893), se vuelve una práctica indispensable de la psiquiatría dinámica.

Con la entrada de Charcot en La Salpêtrière y su tratamiento de las histerias o trastornos conversivos se inaugura una nueva etapa de esta práctica. La práctica de la hipnosis de Charcot no obstante presenta una restricción fundamental pues para el francés la hipnosis o el estado hipnótico se asocia a un pathos histérico, es decir, la hipnosis sólo puede ser practicada a pacientes diagnosticadas como histéricas. De modo que el hecho de que una paciente caiga bajo la hipnosis es ya un síntoma de su padecimiento. En base a esto, el hipnotismo como histeria provocada fue aceptado en el año 1881 por la Academia de Ciencias de París.

Pero frente a esta escuela encontramos el contrapunto de la Escuela de Nancy

---

<sup>39</sup> Para profundizar en la interesante transición entre Mesmer, Charcot y finalmente Freud véase el ensayo de Ellenberger, *Op. cit* así como el ensayo de Crabtree, *A. Op. cit*.

con Ambroise Auguste Liébeault (1823-1904) e Hyppolyte Bernheim (1840-1919) que se oponían a las premisas de Charcot. Liébeault, que ya en el año 1866 había publicado el ensayo *El sueño y los estados análogos, considerados particularmente desde el punto de vista de la acción moral sobre lo físico*, no cree que la hipnosis sea exclusiva de las pacientes histéricas pues él hipnotizaba personas de diversas etiologías mentales. Jean Dauven <sup>40</sup> habla de las prácticas de hipnosis de Liébeault como prácticas *quasi* religiosas, pues éste actuaba prácticamente a modo de apóstol, hipnotizando a los sujetos y repitiéndoles cual mantra consejos sobre cómo alejarse del mal camino. Más allá de las críticas propias a su momento histórico lo cierto es que Liébeault toma en consideración la primigenia ‘sugestión verbal’ de Faria, que en su momento comprendía sólo unas cuantas órdenes verbales imperativas que el médico daba a la paciente bajo el sueño. Me resulta especialmente interesante la importancia que otorga Liébeault a la palabra, pues creía en la formación de ‘ideas fijas y persistentes’ (algunas ahora podríamos probablemente llamarlas neurosis obsesiva) que estructuraban la enfermedad del sujeto. A estas palabras contraponía el médico sus propias palabras repetidas de manera constante al paciente durante el estado hipnótico. Con ello pretendía sustituir la idea fija y morbosa por una idea fija de curación. La lucha dialéctica se hallaba ya presente y la palabra era ya concebida como elemento central de la estructura del sujeto enfermo.

Bernheim entra en contacto con la hipnosis y la sugestión a través de Liébeault y será él el encargado de desarrollar la mayoría del aparato teórico que surge a la par que la Escuela de Nancy. La importancia que Bernheim daba a la sugestión desplazó progresivamente al hipnotismo, lo que a los investigadores posteriores les ha permitido hablar de ‘psicoterapia sugestiva’.

Pero ¿dónde está la palabra del sujeto? Pues, como veíamos, en el magnetismo romántico había emergido el paciente que buscaba su locus de enunciación en el proceso de la curación. Mas ¿dónde queda ahora ese locus?. Foucault <sup>41</sup> interpretará precisamente la caída en desuso del magnetismo como medio de restaurar el

---

<sup>40</sup> Dauven, J. *Los poderes de la Hipnosis*, Madrid, Plaza & Janés, 1969

<sup>41</sup> Foucault, M. *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France (1973-1974)*, *Op.cit.* pp.332-334

biopoder, concentrándolo de nuevo en exclusiva en la figura del médico. La hipnosis no prestaba atención a las creaciones de las pacientes, si bien es cierto que durante los estados hipnóticos de Charcot había una gran corporalidad y podríamos entenderla como texto, lo cierto es que la palabra en la hipnosis retorna a la figura del médico. Será necesaria la entrada en escena primero de Breuer y de forma fundamental de Freud para que el paciente vuelva a revelarse y a enunciarse durante la cura.

Freud realiza una estancia en París entre 1885 y 1886<sup>42</sup>. En la Salpêtrière conoce a Charcot, quedando muy impresionado por la figura del médico francés y la práctica de la hipnosis. En 1886, de hecho, traduce un texto de Charcot y a su vuelta a Viena, su intelecto estimulado, abandona su trabajo en el Hospital General abriendo en el otoño su consulta privada. En ese mismo año Freud lee su famosa conferencia ante la Sociedad de Médicos de Viena en la que habla sobre el hombre histérico<sup>43</sup>, algo que ya había presenciado en París junto a Charcot, pero en Viena no es bien acogido.

Pese a que su pensamiento iba ya muy por delante, Freud, prudentemente comenzó aplicando las terapias generalizadas en aquel momento: hidroterapia, electroterapia, masajes, etc. Pese a haberse iniciado con Charcot, Freud se encontrará a menudo a medio camino entre las escuelas de Salpêtrière y Nancy, aunque terminó acercándose en mayor medida a ésta última, tras su visita en 1889. De la Escuela de Nancy le resulta imprescindible la importancia dada a la sugestión empleada bajo estados hipnóticos. No obstante no es hasta diciembre de 1887 y

---

<sup>42</sup> Para enhebrar la vida y obra de Freud en torno al comienzo del psicoanálisis me valgo en un primer momento de Gómez Sánchez, C. *Freud y su obra. Génesis y constitución de la Teoría Psicoanalítica*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2002 Y de manera fundamental me remito a la biografía de Freud, tanto la clásica de Jones como la más imparcial escrita por Gay. Véase: Jones, E. *Vida y obra de Sigmund Freud*, Buenos Aires, Paidós, 3 vols, 1981 y Gay, P. *Freud: Vida y legado de un precursor*, Barcelona, Paidós, 2010

<sup>43</sup> Nótese la paradoja pues el término histeria proviene de *hystérā* útero o matriz en griego. La palabra *hystérie* aparece por primera vez en francés en 1731, haciendo ya referencia a este trastorno y su naturaleza femenina. Algo que Freud cuestionó al presentar, de manera arriesgada, el caso de un hombre histérico. Véase Gilman, S. (et.al.) *Hysteria beyond Freud*, Berkeley, University of California Press, 1993

mayo de 1888 cuando en sendas cartas a Fliess<sup>44</sup> el médico vienés, que estaba traduciendo precisamente *Die Suggestion* de Bernheim, relata los avances que está comenzando a obtener derivados del uso de la hipnosis.

Pero, ¿cómo practicaba Freud la hipnosis? En 1891<sup>45</sup> escribe un texto sobre ésta en el que describe los pasos a seguir. Es necesaria una habitación tranquila, en parcial oscuridad, una silla en la que el paciente se siente cómodamente. Los acompañantes deben colocarse fuera de la vista del enfermo. El médico entonces coloca dos dedos de la mano enfrente del paciente y le insta a concentrarse en ellos. Mientras, debe verbalizar las sensaciones próximas del dormir (está usted muy cansado etc...) Finalmente, una vez que el paciente ha quedado dormido, el médico comienza con la sugestión o “el apalabramiento durante la hipnosis”<sup>46</sup> Interesante término éste, apalabramiento, que remite al formar cosas mediante palabras en el transcurso del estado hipnótico del paciente. El sujeto es apalabrado, tocado, interpelado por la palabra que lo recubre y le perfora en el dormir de la hipnosis.

Como ejemplo práctico de este método en Freud, encontramos un caso de 1892<sup>47</sup> en el que la mujer sentía perturbaciones físicas y mentales por no poder dar de mamar a sus hijos. Una vez la paciente ha quedado completamente dormida, lo que en este caso le lleva sólo tres minutos, comienza la sugestión: “usted no tiene por qué angustiarse, será una excelente nodriza con quien el niño prosperará magníficamente. Su estómago está totalmente calmo; tiene usted muy buen apetito...”<sup>48</sup> El resultado de la hipnosis aplicada tras sendos partos elimina los síntomas y consigue que la paciente pueda amamantar a sus hijos. Freud practicaría

---

<sup>44</sup> Las cartas a las que me refiero datan del 28 de diciembre 1887 y curiosamente también del 28 mayo de 1888. En la primera Freud escribe: “en las últimas semanas me he arrojado sobre la hipnosis y he alcanzado toda clase de logros pequeños pero asombrosos” mientras que en la segunda: “La época de la hipnosis ha llegado” en Freud, S. *Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904)*, editadas por Jeffrey Moussaieff Masson, trad. J.L Etcheverry, Buenos Aires Amorrortu, 1986, p.5 y 8-9

<sup>45</sup> Freud, S. “Hipnosis (1891)” en *Obras Completas*, vol.I ordenamiento de J. Strachey, trad. J. L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1996, pp. 133-146

<sup>46</sup> Freud, S. *Ibíd* p.140

<sup>47</sup> Freud, S. “Un caso de curación por hipnosis (1892-1893)” en *Obras Completas I, Op cit.* pp. 145-162 La referencia al modo de hipnotizar aparece en p.153

<sup>48</sup> Freud, S. *Ibíd*

la hipnosis aproximadamente durante una década<sup>49</sup>. En 1891 escribía:

“a las personas sonámbulas no hay cuidado en dejarlas hablar, caminar, trabajar, y se alcanza el más vasto influjo psíquico si en la hipnosis se les indaga sobre sus síntomas y el origen de estos”<sup>50</sup>

En 1895 Freud y Breuer publican de manera conjunta *Estudios sobre la histeria* que recoge el caso de Anna O. tratada por Breuer, y los expedientes de otras pacientes, tratadas por Freud. En este ensayo ya se observa el giro del pensamiento del neurólogo. Es en esta década cuando Freud pasa de ser un hipnoterapeuta a un psicoterapeuta. Y este viraje, explica Aron (1996)<sup>51</sup>, se produjo en gran medida en torno a la figura de Bernheim. Pues en 1889 Freud viaja a Nancy para mejorar sus habilidades en la hipnosis. Le acompaña una paciente a la que no era capaz de hipnotizar. Tampoco Bernheim pudo. No obstante en vez de darle importancia, éste le explicó a Freud que el verdadero potencial de la cura era la sugestión, pues la hipnosis era una excusa para llevarla a cabo. Efectivamente en el prólogo que escribe Freud para *De la suggestion* ya hablaba de ella como fenómeno central de la hipnosis<sup>52</sup> si bien la postura de Bernheim con respecto al estado hipnoide va progresivamente tomando mayor distancia<sup>53</sup>.

Según Roudinesco y Plon<sup>54</sup> la diferenciación que marca Bernheim al distinguir entre sugestión hipnótica y sugestión verbal formula el principio de la psicoterapia. Bernheim practicaba, en efecto, un tipo de sugestión que no necesitaba inducir a la paciente en el estado hipnótico.

---

<sup>49</sup> Según Strachey el período comprendería entre 1886 y 1896 a lo sumo. En introducción a “Trabajos sobre hipnosis y sugestión (1888-92)” en *Obras Completas I Op.cit* p.73

<sup>50</sup> Freud, S. “Hipnosis (1891)” *Op.cit* p.144

<sup>51</sup> Aron, L. “From Hypnotic Suggestion to Free Association: Freud as a Psychoterapist, circa 1892-1893”, *Contemporary Psychoanalysis*, 32:1, 1996, pp.99-114 Las conclusiones de Aron se inscriben en la misma senda de lo expuesto años antes por Ellenberger

<sup>52</sup> Freud, S. “Prólogo a la traducción de H. Bernheim, *De la suggestion*” *Obras Completas I Op. cit.* p.81

<sup>53</sup> Observable entre los dos libros que Freud tradujo: “De la sugestión y de sus aplicaciones a la terapéutica” (París, 1886) e “Hipnotismo, sugestión, psicoterapia, nuevos estudios” (París, 1891)

<sup>54</sup> Roudinesco, E., Plon, M. *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1998 p.1.034

Freud expresó posteriormente<sup>55</sup> la dificultad que en ocasiones había experimentado para conseguir que las pacientes logaran un estado hipnoide, por lo que con este giro epistemológico de Bernheim, comienza a centrar el foco de la investigación en los mecanismos de la sugestión, es decir, en el influjo que un sujeto puede tener sobre otro sujeto.

Destaco más específicamente, en el influjo que las palabras tienen entre las personas. Pues la sugestión hace referencia a cómo una representación creada por un sujeto puede ser asimilada por otro sujeto, como si fuera de propia creación. Un sujeto que asimila una representación ajena y que gracias a ella, experimenta alivio. Recordemos pues ese apalabramiento al que se refería Freud. Apalabramiento que ya dirigía desde un principio el camino de la cura. En 1890 escribe:

“Ahora empezamos a comprender el «ensalmo» de la palabra. Las palabras son, sin duda, los principales mediadores del influjo que un hombre pretende ejercer sobre los otros”<sup>56</sup>

Para Szczeklik (2010) este ensalmo de la palabra da origen tanto a la medicina como al arte pues “parten del mismo tronco. Ambos tienen origen en la magia, un sistema basado en la omnipotencia de la palabra”<sup>57</sup> Como señala posteriormente Lévi-Strauss la ‘eficacia simbólica’ consistiría en esta ‘propiedad inductora’ de unas estructuras con respecto a otras. El antropólogo, que relata un parto a través de la cura chamanística en la tribu de los cuna (Panamá), pone de manifiesto que “el canto constituye una *manipulación psicológica* del órgano enfermo, y que de esta manipulación se espera la cura”<sup>58</sup>

En el canto participa la partera, el shaman y la parturienta, con frases que van y

---

<sup>55</sup> En su “Presentación autobiográfica (1925)” escribe: “Más tarde descubriría los defectos de ese procedimiento. Por el momento sólo tenía dos motivos de queja: el primero que no se conseguía hipnotizar a todos los enfermos; el segundo, que no era posible poner al individuo en un estado de hipnosis tan profunda como se habría deseado” Véase Freud S. “Presentación autobiográfica (1925[1924])”, *Obras Completas vol. XX*, ordenamiento de J. Strachey, trad. J. L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 2ª ed. 7ª reimp. 2001, p.17

<sup>56</sup> Freud, S. “Tratamiento psíquico (tratamiento del alma) (1890)”, *Obras Completas I Op.cit.* p.115 Este artículo de Freud fue escrito para un manual de medicina, *Die Gesundheit*.

<sup>57</sup> Szczeklik, A. *Catarsis. Sobre el poder curativo de la naturaleza y el arte*, traducción al cuidado de A. Rubió y J. Slawomirski, Barcelona, Acantilado, 2010

<sup>58</sup> Strauss, L. *Antropología Estructural*, Buenos Aires, Paidós, 1984 p.216

vienen pues uno las dice y la otra las repite y en él se relata un enfrentamiento de fuerzas míticas que poco, a primera vista, tiene que ver con el propio parto. No obstante Lévi-Strauss interpreta el canto en términos simbólicos, de modo que las figuras que aparecen en éste hacen referencia a los órganos de la mujer que deben intervenir en el parto. La importancia de esto es vital pues quiere decir que es la metáfora en boca del chamán la encargada de afectar el cuerpo de la parturienta, del enfermo, para conseguir llegar a término, coronar, restaurar.

Para Lévi-Strauss la figura del psicoanalista y la del shaman quedan en este relato de campo en evidente paralelo. Escribe Freud:

“las palabras son, en efecto, el instrumento esencial del tratamiento anímico. El lego hallará difícil concebir que unas perturbaciones patológicas del cuerpo y del alma puedan eliminarse mediante «meras» palabras del médico. Pensará que se lo está alentando a creer en ensalmos. Y no andará tan equivocado; las palabras de nuestro hablar cotidiano no son otra cosa que unos ensalmos desvaídos. Pero será preciso emprender un largo rodeo para hacer comprensible el modo en que la ciencia consigue devolver a la palabra una parte, siquiera, de su prístino poder ensalmador”<sup>59</sup>

Recordemos así de nuevo que al definir sugestión la denomina: “apalabramiento durante la hipnosis” Sin saberlo todavía, Freud había encontrado dos de los puntales que iban a recorrer toda su práctica: la palabra y los sueños. Una palabra que emerge a través de los sueños. Freud estaba descubriendo la importancia de la palabra que es capaz de producir efectos en el otro. Una palabra que alivia. Un sueño que engendraba, una *poiesis terapéutica*.

Pero retomemos un segundo el hilo histórico de la sugestión. Pues dejando a un lado la vital importancia de este mecanismo para el posterior desarrollo freudiano sobre la ‘transferencia’<sup>60</sup>, Freud comienza a tomar distancia con respecto al concepto inicial de Bernheim y realiza una importante diferencia entre ‘sugestión’ y ‘autosugestión’ que ya expone en el prólogo que escribió para el libro de éste *De la suggestion*:

---

<sup>59</sup> Freud, S. “Tratamiento psíquico (tratamiento del alma) (1890)”, *Op. cit.*, p.115

<sup>60</sup> La sugestión implica necesariamente un vínculo entre médico y paciente. Vínculo que ya apareció en el tratamiento de Anna O. por Breuer y sobre el que Freud ya tempranamente teoriza para convertirlo en lo que hoy conocemos como ‘transferencia’.

“aquí no se trata tanto de sugerencias cuanto de una incitación a *autosugestiones*, que, como cualquiera advierte, contienen un factor objetivo, independientes de la voluntad del médico, y revelan un nexo entre diversos estados de inervación o de excitación del sistema nervioso. Por vía de tales autosugestiones se generan las parálisis histéricas espontáneas, y la inclinación a ellas caracteriza a la histeria mejor de lo que lo haría la sugestionabilidad por el médico; y aquella no parece correr paralela con esta”<sup>61</sup>

Se trata de una re-flexión del concepto de Bernheim, una torsión moderna en la que el prefijo ‘auto’ que proviene del griego *autós* (el mismo) actúa como marcador reflexivo y aporta referencialidad, algo propio que regresa a su fuente, de sí hacia sí.

Años más tarde terminará de alejarse por completo de Bernheim pues pensaba que la sugestión en primer lugar era un “fenómeno psíquico patológico”<sup>62</sup> y en segundo lugar no podía ser asimilable en exclusiva a la hipnosis sino que debía tratarse como un “fenómeno parcial”<sup>63</sup> de la misma.

Este matiz es fundamental para explicar la evolución de la cura psicoanalítica. Además, desde mi punto de vista, la presencia del sujeto era importante para Freud. Como veíamos antes, el estatuto del paciente, la voz dentro de la cura, creo que eran cosas que para Freud tuvieron muy pronto su importancia. Creo que cuando abandona progresivamente la hipnosis estaba también buscando su locus dentro del proceso de la cura, del mismo modo que las pacientes que veíamos en el magnetismo romántico buscaban su voz, creo que Freud muy influido por Breuer, buscaba su escucha.

En otra línea de pensamiento, creo que Freud valoraba la hipnosis como método para acceder a algo que intuía, que rozaba con la punta de los dedos. Porque ¿qué se manifestaba mediante el sonámbulo? ¿Qué es lo que creaba el estado hipnótico que no se daba en estado de vigilia? Freud escribe con relación a la hipnosis: “Me servía de ella para explorar al enfermo con relación a la historia

---

<sup>61</sup> Freud, S. “Prólogo a la traducción de H. Bernheim, *De la suggestion*” *Op.cit* p.89

<sup>62</sup> Freud, S. “Apéndice. Prólogo a la segunda edición alemana (1896)” *Ibíd.* p.92

<sup>63</sup> Freud, S. *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921c), *Obras Completas XVIII* ordenamiento de J. Strachey, trad. J. L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 2ªed.13ªreimp. 2008 pp.84-85



genética de su síntoma, que a menudo él no podía comunicar en el estado de vigilia”<sup>64</sup>.

Años más tarde escribe Lacan:

“La rememoración hipnótica es sin duda reproducción del pasado, pero sobre todo representación hablada y que como tal implica toda suerte de presencias”<sup>65</sup>

¿A qué presencias se refiere Lacan? Para Lacan lo que emerge bajo el sueño en conjunción con lo que emerge durante la vigilia conforma el *gewesen*<sup>66</sup> del sujeto. Especialmente el *gewesen* de una sujeto histérica cuya producción bajo el sueño se desata corpórea, inflamada. Para Lacan estaríamos ante una revelación:

“La ambigüedad de la revelación histérica del pasado no proviene tanto del titubeo de su contenido entre lo imaginario y lo real, pues se sitúa en lo uno y en lo otro. No es tampoco que sea embustera. Es que nos presenta el nacimiento de la verdad en la palabra, y que por eso tropezamos con la realidad de lo que no es ni verdadero ni falso. Por lo menos esto es lo más turbador de su problema.

Pues de la verdad de esta revelación es la palabra presente la que da testimonio en la realidad actual, y la que funda en nombre de esta realidad. Ahora bien, en esta realidad sólo la palabra da testimonio de esa parte de los poderes del pasado que ha sido apartada en cada encrucijada en que el acontecimiento ha escogido”<sup>67</sup>

Podría decirse que el sueño es *poiesis sintomática* y *sintagmática* (*sintogmática* por hacer un juego de palabras tan del gusto de Lacan). Del mismo modo que María Zambrano, lo veremos más adelante, habla del ‘sueño creador’, podemos hablar aquí de dos creaciones que emergen a través del sueño. Constatamos que en el estado hipnoide hay un empuje, un arrastre, una corriente. En el estado hipnótico encontraron los psiquiatras un emerger, un estado de conciencia, una visión que era

---

<sup>64</sup> Freud S. “Presentación autobiográfica” *Op.cit.* p. 19

<sup>65</sup> Lacan, J. “Función y campo de la palabra”, *Escritos I*, Buenos Aires, Siglo XXI, traducción de Tomás Segovia, 2ª ed. 1ª reimp., 2010, p.248

<sup>66</sup> Lacan se refiere a la expresión que Heidegger adopta en *Ser y Tiempo* al estipular el *Dasein* como un *ich bin gewesen*, es decir como un “sido”. De esta forma el estar siendo se alimenta del sido en una actualización histórica del tiempo presente. Esta construcción nos conduce directamente a una hermenéutica del *Dasein*.

<sup>67</sup> Lacan, J. “Función y campo de la palabra”, *Op. cit.* p.248

creación, la creación del propio sujeto hipnotizado.

Recordemos además que fue mediante el estado sonámbulo mediante el que las pacientes del magnetismo animal inauguran un nuevo estatuto del paciente. Escribe Foucault en referencia a la transición entre el mesmerismo o magnetismo animal y el braidismo o hipnosis:

“el braidismo despoja al enfermo de la facultad de producir esa verdad médica”<sup>68</sup>

La producción, lo que emerge del cuerpo enfermo, la verdad.

Con esta diferencia entre el magnetismo animal y la hipnosis pensemos en cómo el sueño fue utilizado tanto para hacer hablar como para hacer callar. Pensemos en la importancia que en la medicina tuvo el empleo de la anestesia general en torno a 1840 que permitía dormir completamente al paciente para poder practicarle una cirugía. El estatuto de este paciente dormido es de total pasividad. Los médicos duermen a los pacientes para poder hablar sin que éstos contesten.

Pensemos también en el cuerpo de las histéricas a las que Charcot les sacaba bajo hipnosis sílaba por sílaba, espasmo por espasmo. Pero pensemos también en la verdad corporal de la histérica, la producción del cuerpo que bajo el sueño se retuerce. Creo que es justo decir que ahí también hay manifestación, hay creación. Hay emerger del cuerpo, un cuerpo que obedece al médico, o al menos eso creía Charcot. Un cuerpo que sin embargo desbordaba la práctica, vuelto hacia fuera, pura exterioridad y pura interioridad, puro síntoma, pura creación, pura rebelión. Una vez que la paciente encuentra su estatuto junto al magnetismo animal no se desprende de él, a palabras y a tendones. En la hipnosis el paciente se sueña, se representa, se vuelca hacia afuera, a veces pura corporeidad, puro gemido, puro bramido, convulsiones, temblor y a veces pura palabra, pura emoción no procesada, pura y viva voz. Una vez que Freud vio que había otras vías para acceder a este material, abandonó la práctica hipnótica, pues el sueño ya había emergido.

---

<sup>68</sup> Foucault, M. *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France (1973-1974)*, Op cit. p.333

## ☛ Oneirocritica

Hablar de interpretación de sueños es hablar en primera instancia de Artemidoro y su *Oneirocritica* (siglo II d.C), tratado de cinco libros que detalla todos los tipos de sueños que podían afectar a las personas. Freud, que como es sabido era un gran amante del mundo clásico, lo cita varias veces a lo largo de su investigación. Consideraba muy valiosa la aportación del daldiano pues en los tratados sobre el sueño, Artemidoro, además de recoger figuras de la sabiduría tradicional, recopila un gran número de ejemplos, es decir, de sueños soñados.

Artemidoro distingue dos tipos de sueños: el ensueño y la visión onírica. Son estos últimos los que más le interesan pues entiende que esconden un mensaje sobre el futuro. Las visiones oníricas a su vez pueden ser teoremáticas o alegóricas, es decir directas o simbólicas<sup>69</sup>. En las directas el mensaje se muestra sin ambages mientras que en las simbólicas ya aparece la elaboración, el disfraz del sueño. La interpretación de Artemidoro de este tipo de visiones simbólicas opera por medio de analogías, es decir, toma las imágenes del sueño y busca las relaciones que pueda haber entre ellas. Si bien este tratado muestra una serie de interpretaciones ya dadas ( qué significa soñar con la muerte, con una llave, con el cocinero, con ser lapidado etc.) algo que rescata Freud del texto es que Artemidoro insiste en la importancia de tener en cuenta a la persona que sueña, su edad, sus circunstancias.

Freud publica *Die Traumdeutung (La interpretación de los sueños)*<sup>70</sup> en 1900, texto que se convierte rápidamente en material fundacional y estandarte del movimiento psicoanalítico. Este texto es especialmente relevante por varios motivos. Por un lado es en el capítulo siete de *La interpretación de los sueños* donde Freud desarrolla ‘la primera tópica’, una primera representación del aparato psíquico dividido en dos

---

<sup>69</sup> Así lo traduce Elena Ruíz García. Véase Artemidoro, *La interpretación de los sueños*, Madrid, Editorial Gredos, 2002

<sup>70</sup> Freud, S. *La interpretación de los sueños* en *Obras Completas vol. IV y V*, ordenamiento de J. Strachey, trad. J. L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 2007 y 2004 respectivamente

instancias o sistemas: el inconsciente (Inc.) y el preconscious/consciente (Prec.) Expliquemos de forma sencilla este aparato. Figurémoslo de forma tópica desde lo más profundo hacia la superficie, siendo el preconscious aquella capa situada cerca de la consciencia y separada del inconsciente mediante la denominada ‘censura’ que impide que los contenidos de éste puedan pasar a la consciencia<sup>71</sup>. El sistema inconsciente funcionaría en base al proceso primario mientras que el preconscious hace lo propio con el proceso secundario, respondiendo éste primero al principio de placer y el segundo al principio de realidad <sup>72</sup>. Mientras que las representaciones del inconsciente son incognoscibles, las del preconscious sí pueden actualizarse y lograr acceder a la consciencia, por lo que serán la vía para que el inconsciente se exprese. Mas si es cierto que no puede leerse abiertamente, sí se manifiesta en el sujeto mediante formaciones como los síntomas, los lapsus o los sueños que irrumpen en el sujeto sin que éste sepa exactamente quién o qué habla.

Para Freud es importante destacar que nos hallamos ante dos sistemas en movimiento, es decir, el inconsciente está funcionando continuamente y sólo gracias al mecanismo de la represión mantiene sus contenidos ocultos. Por ello cuando la represión falla y uno de estos contenidos logra escapar, nunca lo hace en su representación primigenia (que, por otro lado desconocemos) sino transmutado en síntoma, sueño o lapsus, siempre disfrazado, siempre *pro rebus*.

En segundo lugar, destaco *La interpretación de los sueños*, pues es aquí donde Freud expone los dos planos del contenido de los sueños (latente y manifiesto) en los que operan además determinados mecanismos (condensación y desplazamiento) sin los que ya no podría entenderse la historia analítica.

Freud descubre, tanto en los sueños de sus pacientes como en sus propios

---

<sup>71</sup> Años más tarde Freud en *Lo inconsciente* (1915) incide en la existencia, ya esbozada en *La interpretación de los sueños*, de una segunda censura situada entre el sistema preconscious y el consciente que actuaría sobre las derivaciones o ramificaciones que hay ya en el preconscious proveniente del inconsciente. Véase Freud, S. *Lo inconsciente, Obras Completas, vol. XIV*, 2ª ed, 13ª reimp., Buenos Aires, Amorrortu, 2008

<sup>72</sup> Esto aunque queda ya esbozado en el capítulo VII de *La interpretación de los sueños*, e incluso se enuncia en el *Proyecto de psicología* 1950 [1895] irá tomando cuerpo en textos sucesivos de Freud como “Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico (1911)” o “Complemento metapsicológico a la doctrina de los sueños (1915)”

sueños, la diferencia entre el relato del sueño y lo que se manifiesta subterráneamente. Es decir, en los sueños existiría un contenido manifiesto que es el que el soñante refiere y describe, normalmente de forma fragmentaria y con pocas relaciones lógicas. Bajo él, provocando su relieve, se encuentra el contenido latente, que, cual ovillo, deben desenredar entre médico y paciente. A esto es a lo que Freud denomina interpretación, y consiste en un desciframiento o traducción del contenido manifiesto en contenido latente.

El proceso que sigue el analista para llegar al sueño es por lo tanto el proceso inverso que transforma lo que era latente en manifiesto. De este modo Freud al hablar del 'trabajo del sueño' (*Traumarbeit*)<sup>73</sup> se refiere a la elaboración onírica que trabaja todas las representaciones inconscientes mientras el sujeto continúa durmiendo, siendo el sueño el propio guardián del dormir.

Esta elaboración onírica comprende diferentes mecanismos de los que destacamos la condensación y el desplazamiento. La condensación responde a un principio económico de la psique por el que una sola representación abarca toda una constelación de cadenas de representaciones relacionadas con ésta. Un sólo elemento se carga de superposiciones. En el sueño se ve de forma muy clara cuando vemos la clara imagen de algo que sin embargo nos remite a muchas otras cosas, pues las condensa, las representa. Por ejemplo, en el sueño de Irma de Freud, que es el sueño por antonomasia del psicoanálisis, la paciente que aparece junto a la ventana es a la vez Irma y a la vez otra paciente, y la enfermedad que padece es a la vez la de la paciente y la que tuvo su hija hace tiempo. El sueño se encarga de condensar todas las representaciones para poder mostrar una escena que sirva para vehicular determinados afectos, realizar fantasmáticamente determinados deseos.

En cuanto al mecanismo del desplazamiento también se encarga de vehicular montos de afecto, dándole, por ejemplo, relevancia a elementos muy pequeños del sueño, que serían insignificantes y sin embargo resultan cargados de representación debido a su posición en la cadena asociativa que los enlaza a una representación más

---

<sup>73</sup> Ver especialmente el V apartado de *La interpretación de los sueños*, llamado *El trabajo del sueño*, *Op.cit* pp. 285-343

potente. Se habría producido así un desplazamiento, una transmutación, como la denomina Freud.

De modo que en los sueños hay una elaboración onírica que permite que fragmentos del inconsciente emerjan al preconsciente o consciente pero transfigurados, condensados, desplazados. A una de las funciones de esta elaboración onírica la llamó Freud 'elaboración secundaria' y resulta especialmente visible cuando el sujeto relata sus sueños, mas actúa desde el primer instante del soñar, seleccionando y guiando los materiales. Se trata de un mecanismo que se origina en la censura y es el que aporta unidad y cierta lógica a los sueños. El sujeto, justo en los instantes antes de despertarse o ya en la vigilia, puede recordar los elementos del sueño volviendo a elaborarlos, añadiendo fragmentos, rellenando lagunas. Es una tarea, diríamos, gestáltica.

Desde mi punto de vista esta elaboración apunta a dos momentos: en primer lugar la efectuada durante el propio soñar y en un segundo momento la efectuada cuando el sujeto relata su sueño. Estaríamos ante un movimiento creativo en dos actos, uno absolutamente inconsciente y otro parcialmente consciente, en el que el sujeto, ya despierto, relata sus sueños. Encuentro en este relato un componente poético innegable, pues el sujeto, movido, empujado por su sueño, busca palabras para expresarlo. En clara analogía con el poeta al que en ocasiones le visitan también las imágenes, durante la vigilia, mientras se dedica a cualquier otra cosa, mientras pasea por ejemplo. De repente una imagen intrusa fertiliza en su mente, es rápido, muy rápido. Hay que crear palabras que se ajusten a lo visto, antes de que todo se desvanezca. Igual que el cuaderno que reposa en la mesilla de muchos de nosotros, para atrapar los sueños nada más despertar. Rápido, se va. Se fue. Así el poema, así el sueño.

Y si el sueño es un lenguaje entonces la perspectiva que adoptó Freud sin especificarlo era una postura semiótica. Pero ¿podemos aplicar un análisis semiótico a los sueños? Teniendo en cuenta que Freud se negó a establecer categorías de metalenguaje o podríamos incluso decir categorías metaoníricas, resulta complejo poder establecer un análisis semiótico del sueño. Si bien, como acabo de expresar,

en la elaboración secundaria hay dos momentos, uno que remite al propio sueño, incognoscible, cerrado como la costra de un molusco. Y un segundo momento en el que el sujeto relata su sueño. Freud no parece que hiciera esta distinción en ningún momento. Sueño y sujeto que habla sobre su sueño fueron para él siempre una misma cosa. No obstante son dos momentos distintos de un mismo proceso en el que emergen por lo tanto dos sujetos distintos. Aquel sujeto que pronuncia el sueño mientras duerme el sujeto no es lo mismo que el sujeto que acaba de despertar y pronuncia su sueño.

Al pronunciar un sueño el sujeto elige una determinada palabra y no otra. Un adjetivo y no otro. Encadena un verbo con este adverbio en lugar de con este otro. Pese a que se trata de una construcción espontánea, el relato del sueño ya es creación poética. De hecho me pregunto si podríamos hablar incluso de un específico género literario de igual modo que lo fue por ejemplo el género de las visiones en la Edad Media.

El método que emplea Freud para traducir el contenido manifiesto en contenido latente también tiene un aspecto poético muy interesante, sobre el que ahora daremos una sutil pincelada. Estamos hablando de la asociación libre que de hecho le conduce, como si de una propia cadena asociativa se tratara, al sueño, pues ambos emergen juntos en su obra.

De este modo la primera vez que aparecen los sueños de forma explícita en los escritos académicos de Freud, cuenta Strachey<sup>74</sup>, es en una nota al pie del historial del caso de Emmy von N. en “Estudios sobre la histeria” (1895). En la nota, Freud apunta la necesidad que ve en la mayoría de los neuróticos de agrupar conceptos, de asociar representaciones diversas que tienen en ese momento en la mente. Freud habla de ello en términos de compulsión y precisamente parece ser una compulsión la que le impele a soñar de manera fértil, como queda reflejado en esta misma nota, y reflexionar sobre el sueño.

---

<sup>74</sup> Ver la introducción al texto realizada por James Strachey en Freud, S. *La interpretación de los sueños* en *Obras Completas vol. IV Op. cit.* p. 7

Debida su importancia, transcribo el párrafo clave:

“las más de las veces, fragmentos del complejo subconsciente de representaciones se introducen en la conciencia habitual, y justamente ellos dan ocasión a perturbaciones de esa índole. De ordinario, es la sensación general conectada con el complejo, el talante de la angustia, del duelo la que, como en los ejemplos ya citados, es sentida conscientemente, y para ella se vuelve preciso establecer, como en virtud de una suerte de «compulsión a asociar», un enlace con un complejo de representaciones presente en la conciencia [...] No hace mucho, por observaciones en otro ámbito, he podido convencerme del poder que posee esa compulsión a asociar. Durante varias semanas debí trocar mi lecho habitual por uno más duro, en el cual es probable que soñara más o con mayor vivacidad, o quizás era sólo que no podía alcanzar la profundidad normal en mi dormir. En el primer cuarto de hora tras despertar yo sabía de todos los sueños de la noche, y me tomé el trabajo de ponerlos por escrito y ensayar su solución. Conseguí reconducir todos esos sueños a dos factores: 1) el constreñimiento de finiquitar aquellas representaciones en las que durante el día me había demorado sólo pasajeramente, que sólo habían sido rozadas y no tramitadas, y 2) a la compulsión de enlazar unas con otras las cosas presentes en el mismo estado de conciencia. Lo carente de sentido y contradictorio de los sueños se conducía al libre imperio del segundo factor.”<sup>75</sup>

Freud trata a Emmy von N. entre 1888 y 1889 y es la primera paciente en la que aplica el método catártico de Breuer. Para el analista es tan importante el dormir de la paciente que la mayoría de las observaciones diarias que hace sobre el caso comienzan informando de la calidad de su dormir (ha dormido bien o mal, cuántas horas etc.) El caso de Emmy von N. destaca además por la pérdida del habla que, refiere la paciente, la ha aquejado varias veces a lo largo de su vida. Hay una clara relación entre estas pérdidas de la palabra con elementos desagradables o turbadores (un sapo) o especialmente angustiosos (el ver cómo se llevan al manicomio a su prima). Aquello que no puede asimilarse, un monto de afecto que queda desvinculado, un mechón de lo real que incide en la psique de la paciente haciendo que ésta se repliegue. Freud está dando los primeros pasos en el desarrollo del trauma y su relación con la histeria.

---

<sup>75</sup> Freud, S. *Estudios sobre la histeria (J.Breuer y S.Freud) (1893-1895)* en *Obras Completas vol.II* ordenamiento de J. Strachey, trad. J. L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 2ªed.10ªreimp. 2007, p. 89-90



Años después Lacan se pregunta:

“¿...A dónde se han ido las histéricas de antaño, esas mujeres maravillosas, las Anna O., las Emmy von N...? Ellas desempeñaban no solamente un cierto rol, un rol social cierto, pero cuando Freud se puso a escucharlas, fueron ellas quienes permitieron el nacimiento del psicoanálisis. Es por haberlas escuchado que Freud inauguró un modo enteramente nuevo de la relación humana. ¿Qué es lo que reemplaza a esos síntomas histéricos de otros tiempos? ¿No se ha desplazado la histeria en el campo social? ¿No la habrá reemplazado la chifladura psicoanalítica?

Que Freud fue afectado por lo que las histéricas le contaban, esto ahora nos parece cierto. El inconsciente se origina por el hecho de que la histérica no sabe lo que dice, cuando ella dice perfectamente algo por medio de las palabras que le faltan. El inconsciente es un sedimento de lenguaje.”<sup>76</sup>

Destaco ese no saber que se dice, ese inconsciente que habla, ese decir de la histérica mediante ‘las palabras que le faltan’ para seguir subrayando aquello que emerge, construcción nueva o *terma romana* las palabras visitan a la histérica bajo la hipnosis. Un sueño que viene, marea alta, arrastrando palabras, imágenes, silencios, torsiones del cuerpo y pedazos de lo real que no han conseguido ser recubiertos por los símbolos. Todo, todo lo arrastra el sueño hacia la orilla, donde alguien espera.

La asociación libre<sup>77</sup> es considerada uno de los pilares de la terapia psicoanalítica, en parte porque su objetivo puede asimilarse al del psicoanálisis mismo: hacer consciente lo inconsciente. Las instrucciones que rigen la asociación libre son muy sencillas: el sujeto debe verbalizar cualquier idea, imagen, recuerdo o pensamiento que tenga, por muy inconexo o disparatado que le pueda resultar. Cualquier cosa que le venga a la mente al sujeto quiere decir normalmente una formación en cadena de representaciones cuyas relaciones el psicoanalista interpreta en base a los principios de contigüidad y semejanza. Desde esta posición el analista se limita a buscar patrones y escuchar mediante la denominada ‘atención flotante’,

---

<sup>76</sup> Conferencia dada por Lacan en Bruselas el 26 de febrero de 1976 con el título de *Propos sur l'hysterie*. Publicado inicialmente en francés en *Quarto La lettre mensuelle de l'École de la cause freudienne*, 1981, n°2 transcripto directamente por J. Cornet y publicado con la autorización de J.A. Miller. La traducción española está realizada por Ricardo E. Rodríguez Ponte como documento interno de la Escuela Freudiana de Buenos Aires.

<sup>77</sup> Véase de manera sencilla el concepto brevemente esbozado en: Erwin, E (ed.) *The Freud Encyclopedia. Theory, Therapy, and Culture*, New York, Routledge, 2002 pp. 212-214 La entrada está elaborada por Robert F. Bornstein

una atención que no se fija a las representaciones sino que fluye de unas a otras, cosa por otro lado lógica pues no puede haber un paciente en movimiento (asociación libre) y un analista en quietud (escucha corriente). Si las representaciones se mueven libremente deberá la escucha moverse a un mismo tiempo, para propiciar el ritmo, el baile.

Como decíamos, el analista debe de haber sido entrenado para reconocer los mechones de inconsciente que se escapan en la asociación libre, lo que evidentemente convierte esta herramienta en un camino complejo e indirecto hacia la mente del paciente.

Hemos hecho antes referencia a este método como método poético. Quizá debiéramos llamarlo método hermenéutico o mecanismo relativo a la deconstrucción. Pues he usado el adjetivo poético cuando en realidad lo que quiero destacar es la poesía que late en la asociación. Es decir, contemplo de forma muy sugerente el que una paciente asocie libremente cadenas y cadenas de representaciones mientras el analista debe buscar la figura poética inserta en cada uno de los eslabones. Por ejemplo ¿hablamos de metáfora o metonimia? ¿podría haber un quiasmo entre ambas? ¿quizá una sinestesia? ¿o es un oxímoron? Conocer las figuras retóricas me parece fundamental a la hora de tirar del hilo de las palabras, conocer la naturaleza exacta de su asociación más allá de que sean palabras pronunciadas una detrás de la otra.

Lacan, en este sentido, efectúa dos importantes equivalencias en los mecanismos del sueño. Aplicando la lingüística estructural de Roman Jakobson, entiende la condensación y el desplazamiento como las figuras de la metáfora y la metonimia<sup>78</sup>. Esta equivalencia y el interrogante que arroja sobre los sueños lo encontramos ya en Jakobson cuando escribe que “en todo proceso simbólico, tanto intrapersonal como social, se manifiesta la competencia entre el modelo metafórico y el metonímico. Por ello, en una investigación sobre la estructura de los sueños, es

---

<sup>78</sup> Esta idea es vital en la obra lacaniana y aparece en varios lugares. Mas me parece que queda explicado a la perfección en “La instancia de la letra en el inconsciente, o la razón desde Freud”, *Escritos I, Op. cit.* pp.461-495

decisivo el saber si los símbolos y las secuencias temporales usadas se basan en la contigüidad (para Freud, el ‘desplazamiento’ que es una metonimia y la ‘condensación’, que es una sinécdoque) o en la semejanza ( para Freud la ‘identificación y simbolismo’)”<sup>79</sup>.

Habría poesía, en base a esto, en los dos polos de la interpretación del sueño. Una elaboración poética, un relato del sueño, que en la mayoría de las ocasiones realiza el soñante de forma individual. También habría poesía en la asociación de palabras, una poesía tejida a dos lenguas, la del terapeuta y la del paciente. Un diálogo rápido y espontáneo. Y finalmente un desciframiento que no debiera tampoco dejar de lado las relaciones poéticas de los elementos del sueño. “Arte interpretativo”<sup>80</sup> lo llamó Freud en varias ocasiones.

### ✿ *La fantasía como ensoñación*

A partir de la cuarta edición en 1914 de *La interpretación de los sueños* quedó incluido un pequeño apéndice al VI capítulo (La elaboración onírica) escrito por Otto Rank (1884-1939) que constaba de dos breves artículos: “El sueño y la poesía” y “El sueño y el mito”<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> Jakobson, R. y Halle, M. “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos”, en *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Ayuso, 1973 p.141

<sup>80</sup> Véase como ejemplo Freud, S. “El uso de la interpretación de los sueños en el psicoanálisis (1911)”, *Obras Completas XII Op. cit.* p.87

<sup>81</sup> En las sucesivas traducciones que se han hecho de la obra, tomando como referencia la octava edición (1930) la última lanzada aún en vida de Freud este apéndice fue excluido inexplicablemente. De modo que hay que recurrir a las traducciones españolas anteriores a esta séptima para poder acceder al texto de Rank. Véase Rank, O. “El sueño y la poesía” y “El sueño y los mitos” en Freud, S. *La interpretación de los sueños*, vol. II, traducción de López-Ballesteros procedente de la séptima edición alemana, Madrid, Biblioteca Nueva, 1923 pp. 239-291

Rank siempre mostró su interés por el arte y la literatura, analista y amante de la impúdica y maravillosa Anaïs Ninn<sup>82</sup>, fue el ‘hombre de Freud’ encargado de la división más puramente artística del psicoanálisis. Años más tarde, residiendo entre EEUU y París y habiendo ya roto con Freud, escribiría también un magnífico ensayo *Kunst und Künstler (Arte y artistas)* (1932), sobre la creación artística.

En el apéndice de *La interpretación de los sueños*, Rank llama la atención sobre la conocida similitud expresada históricamente entre el contenido de los sueños y los productos de la inspiración poética. Su texto es un recorrido que incluye desde poesía erótica griega a valoraciones de Tolstoi sobre el sueño, pasando por Nietzsche, Hebbel o E.T.A Hoffman, en aras de crear una especie de red en la que se aprecie la búsqueda y el hallazgo que el sujeto ha escenificado desde siempre a través de sus sueños. Esta búsqueda, destaca Rank, aparece frecuentemente en las creaciones poéticas, cuando los autores insertan determinados giros vitales sirviéndose de los sueños. Rank cita, como ejemplo de esto, desde la escritura medieval del *Cantar de los nibelungos* hasta Milton o la escritura dramática de Calderón y Shakespeare. Diferencia Rank en estos sueños que aparecen en la obra literaria, entre los sueños realmente soñados y los sueños ficticios inventados por el autor. Plantea la interesante posibilidad de hacer un análisis de ambas categorías para ver y comprender la simbología que primero emerge en el sueño y luego aparece en la obra. Relación ya presente en la interpretación que hace Freud, a instancias de Jung, de la novela *Gradiva* de Jensen en *El delirio y los sueños en la Gradiva*

---

<sup>82</sup> La relación entre ambos está detallada en uno de los libros de memorias de la escritora, concretamente en el volumen *Fuego: diario amoroso, 1934-1937*. Se conocieron en París, en la consulta que Rank mantenía en la ciudad francesa. Nin fue a su consulta tras el paso por ella del que entonces era también su amante, el escritor Henry Miller. De hecho, al poco tiempo del análisis, Nin decide convertirse en analista, profesión que ejerce durante dos años hasta regresar de nuevo a la escritura. En un primer momento le atrae la práctica del análisis como complemento de este escribir, de hecho es muy significativo pues le atrae dedicarse al psicoanálisis para poder liberar y abrir aún más los parámetros de su escritura, para no tener que censurarse, para escribir desde el lugar de la verdad. Le interesaba autoanalizarse y analizar a los demás para poder rasgar el velo que a todos nos cubre. Para que de ahí emergiera una escritura. Finalmente la escritura ganó la partida al análisis, que abandonó para siempre al sentirse ajena a él y no suficientemente formada. Se concentró por lo tanto ya para siempre en la creación, que es también un nacer, referencia que utilizaba al hablar del análisis, nacimiento, su nacimiento. Véase Nin, A. *Fuego: diario amoroso (1934-1937)*, traducción al cuidado de J.L. Fernández Villanueva, Siruela, Madrid, 2000

de W. Jensen (1907). En este texto en el que se establece ya el eterno paralelismo entre la arqueología y el psicoanálisis, Freud se pregunta por “aquellos sueños que jamás fueron soñados, sino creados por poetas”<sup>83</sup> y encuentra en ellos los mismos mecanismos y las mismas puertas de paso que le permite la interpretación de los sueños verdaderamente soñados.

En la misma línea de trabajos posteriores como *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* o *Dostoievski y el parricidio*, por poner dos de los grandes ejemplos de su análisis cultural, Freud inicia con su *Gradiva* el sendero del estudio de la relación del creador y su obra. Del mismo modo trata en *El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen* sobre la relación del creador y sus sueños creados, haciendo hincapié en la importancia que cobran los mismos cuando ocupan páginas y páginas de la literatura universal y especialmente de esta pequeña novela de Jensen.

Comienza por ello Freud rescatando la importancia del sueño como “deseo cumplido”<sup>84</sup> y proceso sustancial de la psique. Recordemos que el sueño es para Freud deseo, tanto a nivel pulsional como a nivel representativo, es decir, el sueño proviene del deseo y manifiesta el deseo. La historia está impregnada de estas connotaciones. Recuerdo ahora un diálogo del *Prometeo encadenado* que mantiene Ío, princesa de Argos e hija de Ínaco, con el coro de oceánides en que explica sus sueños y cómo a través de ellos conoce el deseo de Zeus (645-647):

“Sí; de continuo frecuentaban mi alcoba de virgen  
visiones nocturnas  
que me seducían con dulces palabras”<sup>85</sup>

Los sueños incitan a Ío a unirse a Zeus, mezclando en ambas proporciones el deseo del Dios con el de la princesa. Los sueños, a través de la imagen, la visión y en ocasiones también la palabra tallan la piedra madre del deseo.

---

<sup>83</sup> Freud, S. “El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen” en *Obras Completas vol.IX*, 2ª ed. 8ª reimp., Buenos Aires, Amorrortu, 2007 p.7

<sup>84</sup> *Ibíd.*

<sup>85</sup> Esquilo, *Prometeo encadenado*, en *Tragedias*, traducción de B.Perea Morales, Madrid, Gredos, 1993 p.566

El mensaje del sueño, aquello que nos trae. Aquello que el sueño que soñamos busca en nosotros, o sencillamente busca que busquemos. Así Freud, en esta firme creencia, se respalda en el juicio de los antiguos y los poetas:

“En esta polémica sobre la apreciación del sueño, sólo los poetas parecen situarse del mismo lado que los antiguos, que el pueblo supersticioso y que el autor de *La interpretación de los sueños*. En efecto, cuando hacen soñar a esos personajes que su fantasía ha plasmado, responden a la cotidiana experiencia de que el pensar y sentir de los hombres prosigue en su dormir”<sup>86</sup>

Freud se pone del lado, lo vemos, de los antiguos, los supersticiosos y los poetas. El lugar del psicoanálisis, que Freud tanto abanderaba como ciencia, ¿de dónde viene entonces? ¿cuál es su lado?

Pero dejemos esta polémica sin fin y sigamos avanzando, cual *Gradiva*. La novela de Jensen (1903) narra la historia de Norbert Hanold, un joven arqueólogo que vive obsesionado por un bajo relieve romano de una mujer en la posición de andar o avanzar, por ello la nombra íntimamente *Gradiva*, la que avanza, su *Gradiva*. Se trata de una obra que el protagonista alemán descubrió en Roma y al regresar a Alemania, fascinado, se hace con una pequeña copia en arcilla para colgarla en la pared de su estudio<sup>87</sup>. Allí la estudia, incansable, hasta la obsesión. Un día tiene un sueño de cariz histórico en que se ve transportado a la antigua Pompeya, el día en que es engullida por la erupción del Vesubio. En el sueño ve a *Gradiva* que se dirige, sin prestarle atención, hacia un templo a esperar ser sepultada. Cuando la alcanza, la encuentra dormida y al abrazarla ella se convierte en ceniza. A raíz del empuje de este sueño, Norbert viaja a Pompeya sumido en el deseo y la intriga que siente por el bajo relieve. Allí transita entre las ruinas, absorto en una multitud de sueños tanto nocturnos como diurnos de los que no puede salir. Ve constantemente a su *Gradiva* en sueños, avanzando entre las piedras, igual que el relieve, un pié apenas tocando el suelo. *Gradiva* escapando de la lava del Vesubio. Y de repente, *Gradiva*

---

<sup>86</sup> Freud, S. “El delirio y los sueños en la “*Gradiva*” de W. Jensen” *Op.cit.* p.8

<sup>87</sup> Conocido es que Freud, amante y coleccionista de antigüedades, se hizo también con una copia en yeso de este bajo relieve que reposaba en las paredes de su consulta.

acercándose a él, hablándole. Se trata de Zoë Bertgang, antigua amiga de la infancia de Norbert que está también pasando unos días en Pompeya. Zoë y los recuerdos infantiles de un amor reprimido son para Freud en gran parte la causa del delirio del joven. Y será sólo gracias a su intervención cómo Norbert logre salir de la obsesión y el sueño diurno transmutado en delirio. Pero Zoë, hábilmente, no trata de despertar por completo a Norbert, no le arranca de golpe del delirio, sino que se deja llevar, finge en un principio estar dentro del delirio, finge ser verdaderamente su Gradiva, y caminar como ella, escapando y volviendo a aparecer a los pocos días. En otro encuentro, mientras comparten un pedazo de pan, ella finge recordar una escena parecida, dos mil años atrás. Es esta fingida rememoración lo que va poco a poco sacando a Norbert de su delirio, desenterrando los recuerdos de la verdadera Zoë y de su enamoramiento infantil, que habían quedado bajo tierra cual friso romano.

Lo hace por amor, para salvarle. Y lo hace muy bien pues pienso en uno de los consejos que le oí a mis padres cuando era pequeña e íbamos a la playa: si te ves atrapada por un remolino no luches, no te resistas, déjate llevar y la corriente te devolverá a la superficie. No tuve que hacerlo nunca. No obstante es la imagen que me asalta si pienso en Zoë dejándose arrastrar por el remolino del delirio de Norbert. Los remolinos son fenómenos que se dan cuando se encuentran dos corrientes distintas de agua. Su colisión forma un vórtice o lo que conocemos como remolino que es frecuentemente un descenso rápido en espiral ( María Zambrano adoraba el movimiento en espiral) Cuando uno cae accidentalmente en uno, debe dejarse llevar para que su cuerpo pese y encuentre la corriente inferior que es la que terminará por sacarle de la espiral de agua. Así imagino a Zoë dejándose llevar por el remolino delirante de Norbert, pero sin embargo haciendo cada vez a su cuerpo más pesado dentro de la espiral, hasta llegar a la corriente inferior (¿inconsciente?) cuyo movimiento, de nuevo circular pero esta vez hacia arriba, empuja a ambos fuera del remolino delirante. Sólo dejándose atrapar por la espiral, pudieron ambos

escapar del delirio histé(ó)rico. El amor como cura del delirio, llegará a reconocer Freud <sup>88</sup>.

Precisamente algo que le llamó la atención al vienés de la novela de Jensen es la construcción de los personajes, la ‘cura’ que Zoë realiza sobre Norbert, atado peligrosamente al delirio y la neurosis, mediante el juego y la doble interpretación de su lenguaje. El lugar que ocupa Zoë en la novela nos remite claramente al lugar del analista, pues sólo escuchándole consigue devolverle a su realidad. Se trata, no obstante, del lugar del analista solapado al lugar del amante<sup>89</sup>, pues parte de la cura de Hanold consistirá en transferir el afecto equívoco, volcado en el bajo relieve hacia Zoë, su Gradiva de carne y hueso.

Desde mi punto de vista uno de los hallazgos más interesantes que hace Freud al interpretar esta novela es descubrir y enfatizar esta cura en la que será fundamental el uso de la ambigüedad del lenguaje, el eterno esconderse del significado en el significante, como se esconde Zoë bajo la figura delirante de Gradiva.

Por ello en un primer momento Freud establece que esta creación de personajes y estructuras debe de estar llevada a cabo por un escritor, Jensen, con ciertos conocimientos sobre psicología y psicoanálisis. No obstante, un colaborador de Freud, presumiblemente Jung, inquiere al escritor, mientras Freud escribía la obra, sobre sus conocimientos sobre psicoanálisis. A lo que el novelista declara no poseer ningún conocimiento específico sobre la materia y haber escrito la obra siguiendo exclusivamente a su fantasía.

Poco después de terminar la obra, Freud envía una copia de su ensayo a Jensen, a quien contacta por medio de Jung, y éste responde con amabilidad, elogiando el

---

<sup>88</sup> *Ibíd.* p.19

<sup>89</sup> Esto también lo desgranó ya Barthes a partir de la lectura de Freud al hablar de la figura de la Gradiva dentro de sus *Fragmentos de un discurso amoroso*: “Ella, para escapar suavemente, se conforma al principio a ese delirio; entra en él un poco, consistente en representar el papel de la Gradiva, en no destruir enseguida la ilusión y en no despertar bruscamente al soñador, en aproximar insensiblemente el mito y la realidad, mediante lo cual la experiencia amorosa asume, hasta cierto punto, la misma función que una cura analítica” Barthes, R. *Fragmentos de un discurso amoroso*, traducción E. Molina, México, Siglo XXI, 1993 p.106



análisis elaborado por el médico pero reiterando su ignorancia sobre el psicoanálisis. Freud resuelve que sólo puede haber dos explicaciones posibles. En primer lugar, y de forma muy honesta, confiesa que quizá la interpretación sólo encontró aquello que buscaba. Y en segundo lugar y es aquí donde pone el acento:

“Opinamos que el poeta no necesita saber nada de tales reglas y propósitos [...] Lo probable es que nos nutramos de la misma fuente, elaboremos idéntico objeto, cada uno de nosotros con diverso método; y la coincidencia en el resultado parece demostrar que ambos hemos trabajado bien. Nuestro procedimiento consiste en la observación conciente de los procesos anímicos anormales en otras personas a fin de poder colegir y formular sus leyes. El poeta procede de otro modo; dirige su atención a lo inconciente dentro de su propia alma, espía sus posibilidades de desarrollo y les permite la expresión artística en vez de sofocarlas mediante una crítica conciente”<sup>90</sup>

Escribe Gay con respecto a estas palabras de Freud:

“Mientras que el analista observa el inconciente de sus pacientes, el escritor observa su propio inconciente, y da forma a sus descubrimientos en una exteriorización expresiva. De modo que el novelista y el poeta son psicoanalistas aficionados, en el mejor de los casos no menos profundos que cualquier profesional. El elogio no podía haber sido más sincero, pero era un elogio al artista como analista”<sup>91</sup>

Freud toma los sueños que Jensen hace soñar a Hanold como si fueran sueños reales, sueños soñados. Pero lo más importante de esta interpretación de Freud es entender que Zoë cura a Hanold exclusivamente mediante el sentido y contrasentido de las palabras, pues los juegos que elabora Jensen en la novela apelan a la ambigüedad del discurso, algo que, según Freud, es característico en la elaboración del sueño y también del delirio. La ambigüedad, lo iremos viendo, es también un rasgo corolario de la poesía, si seguimos a Jakobson<sup>92</sup>, o incluso de un estrato superior, el lenguaje, si seguimos a Cassirer<sup>93</sup>.

---

<sup>90</sup> Freud, S. *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen* Op.cit p.76

<sup>91</sup> Gay, P. *Freud: Vida y legado de un precursor*, Op. cit. p.362

<sup>92</sup> Jakobson, R. *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984, p.88

<sup>93</sup> Escribe Cassirer: “El lenguaje es, por naturaleza y esencia, metafórico; incapaz de describir las cosas directamente, apela a modos indirectos de descripción, a términos ambiguos y equívocos. A esta ambigüedad, inherente al lenguaje, debe su origen, según Max Müller, el mito, y en ella ha encontrado siempre su alimento espiritual” en Cassirer, E. *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económico, 1968, p.98

De este modo quedarían de nuevo anudados sueño y poema. Al psiquiatra y escritor Carlos Castilla del Pino esta ambigüedad vista en ambas esferas le remite a la posibilidad de decir sin que, digamos, las palabras se inscriban en el contexto del real.

“Ocurre de manera análoga en el chiste y en el sueño: ambos dan paso a la realidad del deseo, pero como chiste o como sueño son permitidos en tanto en cuanto sus propias estructuras significan que no son realidades del Yo. Poesía, chiste o sueño (narración onírica) son declaraciones *ex profeso* de que el contenido no tiene por qué ser tomado como contenido del Yo y, por tanto, como contenidos realizables, sino, incluso, como realidades de deseos que no serían aceptados por el Yo y que emergen a pesar de él”<sup>94</sup>

Me parece especialmente interesante este paralelismo entre la figura del creador y la figura del analista, ambos consagrados, como dice Freud, a la elaboración de “idéntico objeto”. Pensemos que fue Bloom el que decretó a Shakespeare como antecedente de Freud en el descubrimiento del psicoanálisis<sup>95</sup>. Pensemos que Hanold y Gradiva son “criaturas de un autor”<sup>96</sup> que también Freud ha creado al interpretarlas. Pensemos en todo aquello que, en uno y otro, implica desvelar, hallar, dar forma. Y en ese dar forma, ¿quién crea a quién? ¿quién sueña a quién? Pues desde mi punto de vista la propuesta de Freud y de Rank sobre la relación entre los sueños soñados y los sueños inventados puede conducirnos a la siguiente pregunta: ¿el sueño que el escritor crea es el sueño que soñó? ¿el sujeto que uno pone a dormir dentro de su relato es uno mismo? ¿qué relaciones establecerían en ese caso el soñar y el crear? Si tal cosa fuera posible sería muy interesante poder estudiar el fenómeno del doble aparecer, pues hay un doble surgir si un sueño que emerge en el dormir vuelve a emerger en el escribir. Ambos son pura creación pero hay entre ambos la distancia que marca la obra, que marca el cuño, aquello que talla el sueño, aquello que lo inscribe, borrón de tinta, furioso

---

<sup>94</sup> Castilla del Pino, C. “Aspectos epistemológicos de la crítica psicoanalítica” en Clancier, A. *Psicoanálisis, Literatura, Crítica*, Madrid, Cátedra, 1976 p.300

<sup>95</sup> Famosa tesis de Bloom expuesta en Bloom, H. “Freud: una lectura shakesperiana” *El canon occidental: La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, 1997

<sup>96</sup> Freud, S. *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen*, Op.cit p.77

golpeteo de las teclas.

De hecho, si se me permite, desde Freud y Lacan entiendo que el sueño es ya una escritura, una escritura automática en la que se nos escribe por dentro. Como una máquina de escribir a la que no hemos colocado la cinta de tinta y como consecuencia las líneas de linotipia impactan sordas en el folio en blanco apenas marcándolo, apenas dándole un contorno, marcando su cuerpo sin la posteridad de la tinta. Quizá así es como soñamos. Quizá así es como el sueño nos marca, letra a letra, tac tac tac, ritmo puro de escritura onírica.

El sueño nos escribe desde que de niños descubrimos el soñar. Pues del mismo modo que Freud establece la relación entre el poeta y el analista también lo hace con la figura del niño. En una conferencia del año 1907 que tituló *Der Dichter und das Phantasieren* y que en una primera traducción al castellano fue traducida bellamente por López-Ballesteros como “El poeta y la fantasía”, pero que en sucesivas traducciones ha tomado el nombre de “El creador literario y el fantaseo”<sup>97</sup> muestra Freud su interés por los orígenes materiales que maneja el poeta/creador literario. Arriba a la conclusión de que el fantaseo adulto sería una forma que, coartada por la cultura, habría devenido del juego infantil<sup>98</sup>. En el juego infantil el niño ensaya un verbo “crecer”, el niño juega a ser mayor, y en ese jugar expresa su deseo. Mientras que el adulto, que ya ha crecido, no puede mostrar de forma externa sus deseos ocultos o insatisfacciones más profundas, no puede “jugar a desear”, pues hay un otro, una comunidad que le reprobaría, por lo tanto se ha creado un mecanismo interno de satisfacción alucinatoria: la fantasía. Como recalca Leyra, “el urdidor de historias se vive en las vidas que relata”<sup>99</sup>. La cristalización del juego y el sueño

---

<sup>97</sup> Pese a resultar más atractiva la traducción de López-Ballesteros, es indudable, basándonos en el contenido de la conferencia, que frente a la traducción de *Dichter* por poeta, era más adecuada la de “creador literario”, pues es de éste en general del que habla Freud. Utilizo por lo tanto para esta breve reseña, la traducción más ortodoxa de Etcheverry: Freud, S. “El creador literario y el fantaseo” en *Obras Completas IX, Op. cit.* 2007

<sup>98</sup> Cito las palabras directamente de su fuente: “el poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo de fantasía al que toma muy en serio, vale decir, lo dota de grandes montos de afecto, al tiempo que lo separa tajantemente de la realidad efectiva” *Ibíd.* p.128

<sup>99</sup> Leyra, A.M. “La escritura de Emily Brontë o la creación del creador”, *Logos: Anales del Seminario de Metafísica*, N° extra 1, 1992, (749-766) p.749

infantil en fantasía adulta hecha obra, nos resulta algo, a estas alturas, evidente.

Señala Aguinis (1999), en base al texto de Freud, los cinco puntos en los que coinciden el niño que juega y el literato que crea: “1) crean un mundo imaginario, 2) lo toman en serio, 3) le inyectan mucho afecto, 4) lo vigorizan con materiales de la realidad concreta, 5) lo mantienen separado de esa realidad” <sup>100</sup>.

Continúa diciendo Freud que mientras que el niño, en su fase de desarrollo primaria, apuntala su deseo a objetos materiales, el adulto, en una fase del desarrollo simbólico más avanzado, apuntala sus deseos en fantasías o sueños diurnos (objetos no materiales). En este territorio, parece el lenguaje darnos respuestas antes de que hagamos la pregunta, pues señala ya el psicoanalista que la palabra germana para referirse a los metafóricos “castillos en el aire” es *Tagtraum*, que literalmente significa sueños diurnos.

Freud aplica en este desarrollo teórico las dinámicas de la primera tópica articulando fantasía y sueño de la siguiente manera: las fantasías inconscientes habrían sido en su mayoría sueños diurnos que en algún momento pretérito fueron conscientes, mas cayeron por efecto de la represión en lo inconsciente. Por ejemplo, los niños pequeños fantasean habitualmente con poder volar, o, seamos sinceros, con que su hermanito pequeño desaparezca tragado por un vórtice<sup>101</sup>. Sin que implique violencia, sencillamente que al salir un día de paseo el hermanito ya no vuelva a casa. En un primer momento esta fantasía se permite e incluso se comunica como tal a la mamá o al papá, que se ríen por los celos tiernos del niño. Más tarde, comienza a engendrar un fuerte conflicto moral y quedan reprimidas. Y aunque, se trate de elementos reprimidos e inaceptables, estos deseos necesitan también de cierta satisfacción, por lo que hacen por aproximarse a la superficie, a modo de

---

<sup>100</sup> Aguinis, M. “Una magistral iluminación” en Spector, E., Fonagy, P., Figueria, S.A. (ed.) *En torno a Freud “El poeta y los sueños diurnos”*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999 p.36

<sup>101</sup> Recordemos a este efecto el análisis que efectúa Freud sobre un recuerdo de la infancia de Goethe. La escena muestra al futuro escritor saliendo desde su casa a la calle y estrellando toda la vajilla contra el suelo mientras los vecinos le jalean y aplauden. Freud interpretó aquí en éste el deseo del infante Johann Wolfgang, asaltado por unos grandes celos hacia su hermano pequeño, de que éste desapareciera. Véase Freud, S. “Un recuerdo de infancia en *Poesía y Verdad* (1917)”, *Obras Completas vol. XVII*, Buenos Aires, Amorrortu, 2ªed 1986, 3ª reimp. 1992 pp.137 y ss.

síntomas, lapsus, sueños, sueños diurnos etc. Nos permitimos citar extensamente a Rank, que escribe lo siguiente sobre los sueños diurnos:

“Nuestra profunda visión de los mecanismos de los productos oníricos y de su sentido y contenido, permite también una mejor percepción del proceso de creación artística. Para ello, nos prestan preciosos servicios las fantasías o sueños diurnos que vienen a constituir un reino intermedio entre el mundo de la poesía y el del sueño. Estos productos del estado de vigilia, a los que el idioma mismo relaciona ya íntimamente con nuestros productos nocturnos, muestran claramente algo que en el sueño no puede recibir con frecuencia sino una expresión deformada. De este modo, nos desvelan determinados caracteres de la actividad de la fantasía que el sueño no nos descubre sino después de un trabajoso estudio y que la poesía creada para un público, apenas nos deja entrever. Entre estos caracteres hallamos, ante todo, la posición egocéntrica del sujeto y luego el sentido de realización de deseos y el matiz erótico de sus creaciones. Estos sueños diurnos, reconocidos por algunos poetas como grados preliminares de su creación artística, corresponden a sueños nocturnos no deformados, del mismo modo que la obra poética corresponde, en diversos sentidos, a un sueño idealizado. Nos facilitan la aplicación a la psicología del artista de las conclusiones deducidas en la investigación de la psicología del sujeto de un sueño y muestran visiblemente que tanto las fuerzas instintivas inconscientes como el contenido psíquico, son los mismos en ambos casos y que sólo la estructuración designada con el nombre de «elaboración secundaria» se diferencia esencialmente en ellos. Pero en el fondo también se crea el poeta en su obra una realización diversamente deformada y simbólicamente disfrazada, de sus más secretos deseos y también procura una satisfacción y una descarga temporales (catarsis) a determinados impulsos, reprimidos en la infancia, pero que continúan actuando poderosamente en lo inconsciente”<sup>102</sup>

Como vemos, al decir de Rank, el conocimiento onírico nos acerca al conocimiento artístico, pudiendo extrapolar varias de sus conclusiones gracias a la figura intermedia de los sueños diurnos. Según Rank, entre el sueño nocturno y el sueño diurno sólo se aplica la diferencia que impone la elaboración secundaria, mas luego añade, y es lo que me resulta especialmente sugerente, que apenas esa diferencia termina de ser completa pues en la creación el poeta también elabora. Lo que nos lleva a este paralelismo desde el lado inverso a como venimos viéndolo en este recorrido. Pues ya no es sólo que los sueños , por su estructura, por la viveza de

---

<sup>102</sup> Rank, O. “El sueño y la poesía” *Op. cit.* pp.265-266

sus imágenes, por lo propio de su sintaxis, puedan ser considerados una creación poética, que en efecto pueden. Sino que el poeta al elaborar su obra emplea también algunos de los mecanismos que hemos visto durante el sueño. Es decir, el poeta deforma sus creaciones, las condensa, las desplaza, las envuelve en mantos de símbolos. Y sus creaciones emergen, tan similares y tan radicalmente distintas a la idea que en su momento se prefiguró en su mente. Creaciones que nacen del deseo, animales tallados por y para desear, heridas abiertas y cerradas a un mismo tiempo. El deseo viene, a través del sueño y el poema, a alterar el orden establecido, la sintaxis del Sujeto sujetado, la rutinaria concatenación de su vivir, de su lenguaje.

Porque para que un sueño sea soñado, ya lo hemos dicho, es necesaria la colaboración del deseo. Deseo de dormir, deseo de soñar, deseo para que lo que denomina Freud como “pensamientos oníricos latentes”<sup>103</sup> puedan consolidarse en el inconsciente. Así en la *Gradiva*, estos pensamientos son “restos diurnos”<sup>104</sup> que han quedado flotando a medio camino de la consciencia y el inconsciente y son los que, ayudados por el deseo como motor pulsional, conformarán el contenido de los sueños. Deseo que, esta vez desde fuera, como veíamos en Zoë, ayudará precisamente a hacerlos manifiestos. Deseo en los sueños de Norbert; deseo en la transferencia entre Norbert y Zoë; deseo de hablar, de manifestar, de hacer que los sueños salgan; deseo de que dejen de atarnos a una realidad que no es la nuestra; deseo de ser completamente amordazados por ellos.

En un artículo posterior, en 1911<sup>105</sup>, Freud habla de los sueños diurnos o fantasías conscientes como elementos que participan tanto del principio de placer, que guía su nacimiento, como del principio de realidad, que permite su existencia bajo su dominio. A este respecto escribe Mariano Rodríguez (1994): “Como astucia suprema del principio del placer, el arte ha encontrado la forma de hacer público e

---

<sup>103</sup> Concepto que aparece en varios momentos de su obra, lo tomo en este momento de su ya mencionada *Gradiva*. Véase: Freud, S. *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen Op.cit* pp. 76-77

<sup>104</sup> *Ibíd.*

<sup>105</sup> Freud, S. “Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico” en *Obras Completas vol.XII*, 2ª ed. 11ª reimp. , Buenos Aires, Amorrortu, 2007 pp. 217-231

intersubjetivo lo privado de la alucinación”<sup>106</sup> Una alucinación, una visión, un fantaseo, un soñar que viene a suturar una herida en vigilia, protésicos, amenazantes en su enormidad, colmando y avivando el hambre a una vez. Por ello los sueños, nocturnos y diurnos, serían islas de fantasía, pequeñas extensiones de tierra que el sujeto le ha ganado al océano.

---

<sup>106</sup> Rodríguez, M. *El niño acorralado. Freud y el discurso de la modernidad*. Madrid, Ediciones Libertarias, 1994, p.117

## 2. Luz y tinieblas, en Jung

“Pisa con cuidado  
que estás caminando sobre mis sueños”

*Él desea las telas del cielo,*

W.B. Yeats

Veámos en la introducción a esta primera parte la importancia de la visión en la obra de William Blake como un abrir los párpados de la conciencia. Los poemas de Blake remiten al poder de la imaginación y la fantasía para remontar “la caída” del ser humano. El sueño de las noches de *Beulah*, veámos, se convertía en un estado intermedio entre la tierra y el paraíso, entre lo dicho y lo por decir.

El analista Carl Gustav Jung (1875-1961), desde otra vía, puede también ser inscrito en esta tradición del pensamiento que establece la creación y la fantasía como puertas, ojos para soñar, para mirar donde la retina no alcanza.

Jung leyó gran parte de la obra de Blake<sup>107</sup>, señalando sus propiedades artísticas más que gnósticas. No obstante, la *gnosis* es precisamente lo que June Singer (1990)<sup>108</sup> subraya como vínculo entre ambos, pues en sendas obras se trata de una mezcla de conocimiento intuitivo y advenimiento espiritual. Para Singer el paralelismo en cuanto a la dificultad, los estratos y el simbolismo de los textos es claro.

Tampoco ha pasado desapercibido el paralelismo entre los poemas ilustrados de Blake y el polémico y cautivador *Rotes Buch (Libro Rojo)* de Jung. La manera de engarzar los dibujos y de escribir las sombras es muy parecida. Pero tanto si Jung

---

<sup>107</sup> Su figura aparece claramente en el ensayo de Jung *Psicología y alquimia* en las figuras de Dante y Job

<sup>108</sup> Singer, J. “On William Blake”, en Barbaby, K. y D’Acerno, P. (ed.) *C.G. Jung and the Humanities. Toward a Hermeneutics of Culture*, London, Routledge, 1990 pp.162-173



emuló en determinadas ocasiones a Blake como si las coincidencias entre ambos son más casuales que causales; lo cierto es que la obra de ambos emite una luz extraña, en ocasiones tenue y siniestra, en ocasiones cegadora y fosforescente, que emerge desde una oscuridad mítica y mística. Ambos autores, ambos profetas, ambos poetas remiten a los símbolos, a lo colectivo, y por supuesto a los sueños, a la noche que rasga, que siembra ojos.

## ☛ La estrella

Jung llegó al sueño antes de conocer a Freud. Antes de ser analista ya había comenzado practicando la hipnosis. Dos factores favorecieron, en su caso, esta práctica. En primer lugar había pasado varios meses entre 1902 y 1903 en París asistiendo a las clases de Janet en la Salpêtrière. Y en segundo y más importante, en 1900 había comenzado como ayudante en el hospital de Burghölzli, unidad psiquiátrica del Hospital de la Universidad de Zúrich, que fue la primera clínica en implementar de forma oficial la hipnosis y la sugestión. Ambas prácticas fueron introducidas por el que había sido su director, Auguste Forel (1848-1931) que en 1896, al igual que Freud hizo dos años más tarde, acudió a Nancy donde aprendió junto a Bernheim.

Shamdasani (2000)<sup>109</sup> hace hincapié en la influencia que la hipnosis y la sugestión, practicada por Jung en sus primeros años, tuvieron en el resto de su obra. Especialmente la sugestión que aparece también en los primeros escritos sobre asociación de palabras y cuyo mecanismo, sin duda transferencial, Jung tuvo en cuenta a lo largo de toda su obra, años después de que Freud desechara el término.

Fue en Burghölzli donde Eugen Bleuler (1857-1939), sucesor de Forel, le encargó a Jung una reseña sobre *La interpretación de los sueños* de Freud. A posteriori Jung consideró este texto el mejor de la obra del vienés, reconociendo que le causó

---

<sup>109</sup> Shamdasani, S. "The Magical Method that Works in the Dark" , *Journal of Jungian Theory and Practice*, V, 3, 2000, pp. 5-17

un gran impacto pues “introducir un objeto tan poco popular como el sueño en el debate serio fue un acto de valentía científica nada desdeñable” <sup>110</sup> Este dictamen forma parte de la nota necrológica escrita por el suizo y publicada en octubre de 1923 tras la muerte de Freud, acontecida a finales de septiembre de ese año. No obstante ya veinte años atrás Jung se mostraba fascinado por el sueño del vienés. Sueño que había guiado la formación del psiquiatra.

De hecho ya en 1902 cita la investigación sobre los sueños de Freud en su propia tesis doctoral titulada *Sobre la psicología y patología de los así llamados fenómenos ocultos*<sup>111</sup> en la que aparecía una misteriosa paciente sonámbula, S.W, a la que investigaciones posteriores identificaron como su prima, Hélène Preiswerk, auto denominada médium. En la tesis ya hallamos las primeras semillas de lo que sería una fructuosa investigación sobre la asociación de palabras, avivada por la lectura de Freud, que comprende varios años y que es la excusa para que ambos pensadores se busquen, se conozcan.

Dice Jung posteriormente que el contenido de *La interpretación de los sueños* es ampliamente rebatible, no obstante el mero hecho de centrarse en los sueños como medio de conocimiento, como acceso también al delirio o las alucinaciones, le parece un paso fundamental. Lo que Jung rechaza sobre esta obra es lo que rechaza en todo el conjunto de la obra de Freud, la etiología erótica.

Empero, el descubrimiento de la obra del austríaco vira su trayectoria profesional y personal. Pues Freud le hace pensar en sus propios sueños, legitimarlos, estudiarlos, sacarlos a la luz. Sueños que le anidaban desde muy pequeño, como gorriones. Pues para Jung los sueños formaban parte de su ser en la misma proporción que lo hacían sus pensamientos en vigilia. Y están presentes, de una forma u otra, en toda su obra. De hecho, la importancia que le concedía a la vivencia interna es tan grande que, cuando Aniela Jaffé le convence para escribir su

---

<sup>110</sup> Jung, C.G *Sigmund Freud. Necrología*, en *Obra Completa* 15, traducción al cuidado de C.García Olhrich, Madrid, Trotta, 1999 p.42

<sup>111</sup> La tesis está recogida en el primer volumen de las Obras Completas, dedicado a sus escritos psiquiátricos. Véase Jung, C.G. *Sobre la psicología y patología de los así llamados fenómenos ocultos*, *Obra Completa Volumen 1*, Madrid, Trotta, 2007

autobiografía, una de las primeras cosas que emergen son sus sueños<sup>112</sup>. El primer sueño del que tiene memoria data de cuando contaba con tres o cuatro años. Lo analiza y explica su significado para después afirmar que aquél sueño le ‘ocupó’ el resto de su vida. Lo analiza en términos de falo y Dios, fosas, rojo sangre etc... Dice de este sueño:

“Con este sueño infantil fui iniciado en los secretos de la tierra. Tuvo lugar entonces, por así decirlo, una sepultura en la tierra y transcurrieron años hasta que reaparecí. Hoy sé que sucedió por introducir en la oscuridad la mayor cantidad posible de luz. Fue un tipo de iniciación en el imperio de las tinieblas. Entonces mi vida espiritual dio comienzo inconscientemente”<sup>113</sup>

Para Jung los sueños eran experiencias que expresaban un *continuum* entre la psique individual y la psique colectiva. Los sueños eran pasado y eran futuro, eran historia, grano a grano, eran puro cosmos. Por ello es por lo que recuerda muchos de ellos, los atesora como atesoraba piedras. Le marcan como se muesca a un árbol, para siempre.

Por ejemplo, cuenta que al elegir estudiar Medicina, en el dilema entre estudiar Filosofía o Ciencias tiene, la noche de antes, dos sueños que vistos *a posteriori* relaciona con su decisión final de estudiar Ciencias. De igual modo otros sueños difíciles se presentan semanas después de morir su padre a principios de 1896. Él lo ve morir, es su primera muerte. Acaba de ingresar en la universidad. Soñará con él durante meses.

Los sueños son para Jung magma que le conecta con capas de su pasado, es más, que le conecta con capas del pasado de su pasado. Pues en el suizo siempre hay un más allá. Un plano cósmico, primigenio, que enlaza el mundo de los vivos y los muertos, el mundo pretérito con el porvenir, los ínferos y el paraíso. Ambos en la

---

<sup>112</sup> A este respecto escribe Jung: “En el fondo sólo me parecen dignos de contar los acontecimientos de mi vida en los que el mundo inmutable incide en el mutable. De ahí que hable principalmente de los acontecimientos internos. A ellos pertenecen mis sueños e imaginaciones. Además constituyen la materia prima de mi trabajo científico. Fueron como de lava y de basalto que cristaliza en piedra tallable” en Jung, C.G *Recuerdos, sueños, pensamientos*, editado por Aniela Jaffé, Barcelona, Seix Barral, 1996, p.17

<sup>113</sup> *Ibíd.* p.27

estela de Nietzsche<sup>114</sup>, sucede que al leer sendos corpus pareciera que Freud se adhiere en mayor medida al ‘más acá’ mientras que es Jung el encargado de explorar otros planos. El ‘más allá’ de Freud abrió zanjas en la conciencia, la sexualidad, las pulsiones... Y pese a ser terriblemente innovador y arriesgado, Freud, como buen neurólogo se mantuvo casi siempre a un lado de la línea divisoria. El más allá de Jung fue un más allá no sólo figurado sino explícito ya desde su tesis doctoral dedicada a los fenómenos ocultos. Un más allá del individuo, del estrato histórico, del símbolo. Jung atravesó la línea divisoria del derecho y del revés, costura ontológica del acá y del allá, ganándose así fama de místico, de profeta, de charlatán, de psicótico.

### ♣ El emperador, la muerte

Pese a que el suizo toma a Freud como punto de partida en su interés teórico por los sueños, su concepción y el desarrollo ulterior de su teoría difiere en algunos puntos esenciales de la teoría freudiana.

---

<sup>114</sup> La influencia de Nietzsche en sendos corpus teóricos, freudiano y junguiano, es clara. Me resulta además llamativo que ambos confesaron resistirse en un primer momento al imán del pensamiento nietzschiano. Tanto Freud como Jung leyeron la obra del filósofo no sin mostrar grandes reticencias. Jung, por ejemplo, cuenta en su autobiografía que tardó muchos años en leer a Nietzsche, pues tenía el temor de que su pensamiento, oscuro y tremendo, le atrapara por completo sin dejarle salir. A Freud, de forma menos grandilocuente, le pasó en ocasiones de forma parecida. De hecho hay pocas referencias de Nietzsche en la obra freudiana pues, aunque el vienés disfrutaba mucho de su lectura, entendía que ésta interfería en la elaboración de sus escritos, por lo que se racionaba sus textos. No obstante su presencia es importante en su obra. El concepto de “ello” que Freud tomó de Groddeck proviene directamente, como sabemos, del Aforismo 17 de la I Parte de *Más allá del bien y del mal*, de Nietzsche. No obstante, la relación explícita entre Freud y Nietzsche se articula en torno al concepto de pulsión (*Trieb*) que el filósofo concibe como una fuerza creadora, un desbordamiento. Algo que resuena posteriormente también de forma obvia en Jung. En cuanto a Freud, tengamos en cuenta además, que el austríaco compondría junto a Nietzsche y Marx, según Paul Ricoeur, el trío de la escuela de la sospecha, y que entre el austríaco y el alemán medió la figura de Lou Andreas-Salomé. Para profundizar en la relación de Jung y Nietzsche véase: Bishop, P. *The Dionysian Self: C.G. Jung's Reception of Friedrich Nietzsche* New York, de Gruyter, 1995 y Huskinson, L. *Nietzsche and Jung. The Whole Self in the Union of Opposites* New York, Brunner-Routledge, 2004 Para la relación entre Freud y Nietzsche véase entre otros: Ricoeur, P. *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1999; Assoun, P.L. *Freud y Nietzsche*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986. Muy revelador resulta también el recorrido que presenta Michel Henry en su *Genealogía del Psicoanálisis* a través de Descartes, Schopenhauer o Nietzsche hasta llegar a Freud. En Henry, M. *Genealogía del psicoanálisis*, Madrid, Síntesis, 2002

Jung y Freud comenzaron a intercambiar correspondencia en el año 1906<sup>115</sup>, unos meses después se conocerían en persona, encuentro en el que, a decir de Jung, estuvieron casi trece horas hablando sin parar y aprovecharon para relatarse e interpretarse sueños mutuos<sup>116</sup>. La relación de ambos pensadores devino pronto en un vínculo casi filial. Para Freud, Jung suponía el futuro del psicoanálisis, su heredero.

Tras años de estrecha amistad, las fricciones teóricas y el ego de ambos pensadores comienzan a pesar cada vez más sobre su relación, lo que deviene en un distanciamiento, originado según Freud y otros colaboradores como Jones o Ferenczi precisamente por la naturaleza de ese vínculo filial (clásica rebelión del hijo ante el padre) si bien sus distintos desarrollos teóricos conforman la crónica de una ruptura anunciada<sup>117</sup>.

Se sabe que el quiebre de la relación entre Freud y Jung data de 1912 a raíz de la publicación del texto del suizo: *Wandlungen und Symbole der Libido* (*Transformaciones y símbolos de la libido*)<sup>118</sup>.

Se cuenta que, mucho antes, la culpa la tuvo un sueño. Según esta teoría, Jung habría tomado distancia de Freud tres años antes, en las postrimerías del viaje que hicieron ambos, junto con Ferenczi, a EEUU. Durante el viaje, Jung tuvo un soñar muy fértil. De hecho, es conocido el episodio<sup>119</sup> en el que, ya de vuelta en barco,

---

<sup>115</sup> La correspondencia entre ambos dura siete años y abarca alrededor de 370 cartas, en ellas está vertida desde la admiración mutua hasta la frustración, el malentendido, la rabia y la ruptura. Son un documento excepcional e interesantísimo para recorrer su relación en paralelo a su obra. Véase: Freud, S. *The Freud/Jung Letters. Correspondence between Sigmund Freud and C. G. Jung* editado por William McGuire, Princeton, Princeton University Press, 1974

<sup>116</sup> El primer encuentro entre ambos también está detallado profusamente en la biografía de Freud escrita por Peter Gay. Véase Gay, P. *Freud. Vida y legado de un precursor*, *Op.cit.* pp.237-239

<sup>117</sup> Habrá muchas similitudes y diferencias entre ambos. El ensayo de Liliane Frey-Rohn, analista junguiana y colaboradora de Jung realiza una comparativa muy esclarecedora entre ambos corpus. Véase Frey-Rohn, L. *De Freud a Jung*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991

<sup>118</sup> De hecho en el prólogo a la cuarta edición escribe Jung: “Escribí este libro en 1911, cuando tenía treinta y seis años, punto crítico que señala el comienzo de la segunda mitad de la vida, en la cual no pocas veces se produce una metanoia, una modificación de mentalidad. A la sazón estaba seguro que habría de renunciar a la comunidad de trabajo con Freud y a mis relaciones amistosas con él” en Jung, C. G. *Símbolos de Transformación*, Buenos Aires, Paidós 1982, p.19

<sup>119</sup> Jung lo relata en sus memorias. Véase Jung, C. G. *Recuerdos, sueños, pensamientos*, *Op. cit.* pp. 167 y ss.

éste tiene un sueño muy vívido, en el que avanza por una casa hasta llegar a una gruta en el sótano donde hay dos cráneos. Al compartirlo con Freud, pues como hemos visto se analizaban los sueños el uno al otro, recibe una interpretación que le deja insatisfecho. Para Freud los dos cráneos llevaban implícito un deseo de muerte, dirigida de hecho al propio Freud. Freud confronta a Jung sobre este deseo de muerte que el suizo, tras pensarlo, hace recaer sobre su familia, para despejar las dudas de Freud.

Freud tenía razón en sentirse amenazado. Pues ese sueño en parte marcaría el distanciamiento de Jung, una pulsión de muerte hacia la figura paterna, una rebelión, una emancipación de onírica forma. Los dos cráneos, explica en sus memorias Jung, significaban para Freud el deseo de Jung de sucederle, de suplantarle. Para Jung remitían no obstante a algo más allá, a algo que Freud no podía darle. En opinión de Peter Gay<sup>120</sup> lo que latía en esta experiencia del sueño del barco es la negativa de Jung a seguir bajo la autoridad paterna de Freud.

Relacionado con este episodio sucede en este viaje otro de los famosos desvanecimientos de Freud, de nuevo en presencia de Jung<sup>121</sup>, precisamente lo atribuye Freud a estos deseos de muerte del suizo. Es probable que el sufrimiento de Freud, de ser considerado psíquico, tuviera más que ver con las tensiones emocionales que aquella amistad filial estaba generando. No es desconocido el pesar con el que cargaron ambos tras sus múltiples desencuentros.

La distancia que se interpone entre ambos, a raíz de esta escena, es cada vez más grande y contribuye a tensar los tendones de su vínculo. Los siguientes años que duraría su relación mantendrían una insana dinámica de acercamientos y alejamientos, reproches, culpas, perdones e increpaciones cíclicas.

Jung, que habría quedado decepcionado con la interpretación que le sugiere su maestro, realiza un desciframiento del sueño en términos topográficos y

---

<sup>120</sup> Gay, P *Freud. Vida y legado de un precursor*, Op. cit. p.263

<sup>121</sup> Conocidos eran también los desmayos del austríaco, que Jung empieza a calificar como claramente histéricos. algo que, a sus ojos, desautoriza la figura de Freud, le despoja de la pátina que hasta ese momento le revestía.

arqueológicos, en base a estas claves: la casa representaba su conciencia, al bajar y profundizar en el sueño se llegaba a la planta baja que vendría a ser el inconsciente y desde el inconsciente partía una gruta donde se hallaban los cráneos y vasijas antiguas. Para Jung esto último se erige en llamada, en reclamo de lo primitivo, de lo primigenio que le habitaba, que nos habitaba a todos. Para el suizo este sueño significaba la apertura de un camino por explorar, de aquel sustrato común presente en lo individual. A raíz de este sueño comienza a percibir el importante componente simbólico que hay en los sueños, las fantasías, el narrar de sus pacientes, lo que deriva en que se sumerja en el estudio de la mitología para empaparse de simbolismo. Pese a no haber roto aún públicamente con Freud rechaza ya abiertamente la adhesión férrea a un método o *modus operandi*, por lo que defiende el uso de la mitología y de muchas otras herramientas menos ortodoxas para el análisis, argumentando que cada sujeto en su individualidad y su colectividad inmensas va a necesitar cosas distintas y el médico debe saber responder.

Pero si hay un concepto clave que pueda explicar el desacuerdo entre Freud y Jung éste es el concepto de libido y su posición en toda la teoría sexual del austríaco. Pues incluso antes de conocerle, entre 1902 y 1905, Jung le cita en varios de sus artículos, si bien, como apunta acertadamente McGuire<sup>122</sup> ninguna de estas citas hace referencia a aspecto alguno de la teoría sexual freudiana. Desde un principio Jung tomó distancia con esta cara del triángulo freudiano. Y durante su relación empleó dos tácticas opuestas: por un lado tratar de asimilar el concepto de libido; y por otro, convencer a Freud de que en vez de pulsión sexual la considerara como energía mental<sup>123</sup>.

Pues para Jung la etiología sexual de la libido freudiana era algo que alejaba este concepto de la unión de fuerzas opuestas energéticas que para él representaba la libido. Energía psíquica, término que fuera ya empleado por Schiller, fue el nombre que comenzó utilizando el psicólogo tanto en su *Psicología de la demencia*

---

<sup>122</sup> En el prólogo al volumen de cartas entre Freud y Jung. véase Freud, S. *The Freud/Jung Letters. Correspondence between Sigmund Freud and C. G. Jung Op. cit* p.XiV

<sup>123</sup> Gay, P *Freud. Vida y legado de un precursor, Op. cit.* pp.263-264

precoz como en sus experimentos sobre la asociación de palabras. En la concepción junguiana de esta energía resonaban claramente la Voluntad (*Will*) de Schopenhauer o el impulso vital (*élan vital*) de Bergson<sup>124</sup>. Por ello años después, con *Transformaciones y símbolos de la libido*, queriendo revestir la teoría de un manto más científico para alejarlo del vitalismo y hallándose al borde de la crisis inevitable con Freud, decidió ‘raptar’ el término ‘libido’ empleado por el vienés mas connotándolo con elementos de su propio y recién estrenado corpus. No obstante, en *Transformaciones y símbolos de la libido*, tanto Bergson como especialmente Schopenhauer siguen encontrando un importante eco pues Jung busca distanciarse de Freud al hablar de la libido en términos de intencionalidad<sup>125</sup>, como un elemento cuya etiología no es exclusivamente sexual, sino procedente de un fondo energético de expresión imaginal que opera por medio de los símbolos.

A raíz de la publicación de *Transformaciones y símbolos de la libido*, Jung viaja a EEUU en 1912 para ofrecer una serie de conferencias en las que enfatiza su nueva senda teórica con respecto a esta energía psíquica. Lo comenta en carta a Freud, con el que solía dirimir el contenido de las ponencias y seminarios. Mas las aguas entre ellos bajan cada vez más turbias. Freud no aprueba las reflexiones de Jung sobre un concepto, la libido, que él siente suyo y que aún no ha terminado de desarrollar<sup>126</sup>. El intercambio de acusaciones y reproches entre ambos se produjo durante meses, e incluso años, hasta la ruptura definitiva el 20 de abril de 1914, con la dimisión de Jung al frente de la IPA. Fue un divorcio largo como el que experimentan las parejas que, pese ser conscientes de que su unión hace tiempo no funciona, se resisten a dejarse marchar. Por ello, tras la publicación de *Transformaciones y símbolos de la libido* hubo un intercambio cordial entre ellos, de hecho pareció que volvían a establecer su vínculo en el encuentro de Munich en 1912, en el que curiosamente, tras hablar

---

<sup>124</sup> Ambos ampliamente estudiados por Jung. Véase la comparación entre la libido junguiana, y el élan vital de Bergson que realiza Shamdasani en Shamdasani, S. *Jung and the making of Modern Psychology: The Dream of a Science*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003 p.227 y ss.

<sup>125</sup> Jung, C. G. *Símbolos de Transformación*, *Op.cit.* p.149

<sup>126</sup> Pensemos en “Las pulsiones y sus destinos” (1915) y especialmente en el salto que supone la segunda teoría de las pulsiones reflejada en *Más allá del principio del placer* (1920) que allana el camino hacia la segunda tónica.



con el suizo, Freud vuelve a sufrir un desvanecimiento como el sufrido en el barco en 1909.

El breve acercamiento de los pensadores y amigos hace pensar que quizá la escisión no sea algo inevitable. De hecho parecía que Freud podría ceder e incluso aceptar algunas de las propuestas de Jung y Jung parecía arrepentirse por la afrenta y querer volver al regazo del padre, pero rápidamente ambos volvieron abrazar su postura. En diciembre de 1912 Jung vuelve a mostrar una actitud claramente hostil, a la que Freud en enero de 1913 responde proponiendo el cese definitivo de su amistad. Jung se opone. Así cursó su último intercambio, inmerso en una dinámica de acusaciones, sentimientos heridos, desconfianza y sensación de abandono<sup>127</sup>. No volverían a convergir.

Mucho se ha escrito sobre la ruptura de ambos (cuando algo provoca tanta cantidad de letras es porque falta sutura) y pese a que ya hemos mencionado las dos versiones más aceptadas: la confrontación en cuanto a la teoría sexual y la lucha de poder, me gustaría hacer una mención especial a una explicación que volvería a introducirnos en el laberinto de los sueños. Cree Florent Serina (2013)<sup>128</sup> que uno de los principales puntos de ruptura entre los dos médicos fueron sus distintas concepciones sobre el sueño. En medio de la polémica, subraya Serina la presencia de Alphonse Maeder, uno de los primeros analistas, especialista en el laberinto onírico. Fue una figura próxima a ambos, especialmente a Jung, colega en Suiza; pero tras el cisma entre Viena y Zúrich toma claro partido por éste y de hecho es él mismo el que propone una renuncia en masa del círculo de Zúrich que en el verano

---

<sup>127</sup> Las últimas cartas que intercambian durante estos años (1912-1913) e incluso algunas anteriores son un compendio de reproches bidireccionales, de llamadas de atención, de sentimiento de desamparo. Especialmente significativo es el incidente de Kreuzlingen que consistió en un malentendido. Jung acusaba a Freud de no haber ido a visitarle cuando éste estuvo en Kreuzlingen (Suiza) visitando a Binswanger. Y Freud acusaba a Jung de no haber acudido. Cuando lo cierto es que se habían cruzado en el camino, pues Freud sí había ido a visitarle y Jung había salido. Este incidente resume gráficamente su relación, ambos con ganas y necesidad de encontrarse, de buscarse, pero ambos a la vez esperándose en los lugares equivocados. No sin razón McGuire califica su relación de tragedia. Véase McGuire en *The Freud/Jung Letters. Correspondence between Sigmund Freud and C. G. Jung Op. cit* p.xi

<sup>128</sup> Serina, F. “ La question du rêve comme point de rupture entre l'École de Zurich et Sigmund Freud”, *Cahiers jungiens de psychanalyse* 2013/2 (N° 138), pp. 21-40

de 1914 abandonaba la IPA coincidiendo con la famosa ‘bomba’ que supuso la publicación del texto de Freud “Contribución a la Historia del Movimiento Psicoanalítico” (1914)<sup>129</sup>

Destaca Serina que fueron las teorías del sueño de Maeder, que Freud criticó duramente, las que avivaron el conflicto entre Jung y Freud. Pues Jung adoptó algunos de los desarrollos de Maeder, tomando partido por su colega suizo y alejándose progresivamente del médico austriaco. Temía Freud que tanto Adler como Jung se hubieran independizado por completo de su doctrina pero aún así siguieran utilizando ciertos conceptos y prácticas. Critica con fiereza:

“Igualmente lamentable y vacío es todo lo que Adler ha expresado sobre el sueño, ese *shibboleth* del psicoanálisis. [...]También debe de atribuírsele la prioridad en la confusión del sueño con los pensamientos oníricos latentes; he ahí la base de su reconocimiento de una <tendencia prospectiva>. Maeder (1912) lo siguió en esto más tarde. Así se descuida paladinamente que toda interpretación de un sueño que en su fenómeno manifiesto no dice nada comprensible descansa en la aplicación de esa misma interpretación de los sueños cuyas premisas e inferencias se impugnan”<sup>130</sup>

Como vemos, uno de los principales escollos en el converger de ambos fue la perspectiva teleológica que, tanto en Maeder como en Jung, se aplica al soñar.

---

<sup>129</sup> Bomba era el nombre que le daba Freud, en tono jocoso, al comentar la escritura de este artículo. En este escrito, en el que cuenta los orígenes del psicoanálisis, Freud se autodenomina padre del mismo y por ello se considera la figura más indicada a la hora de hablar de él. En el texto también establece claramente los límites de lo que podía y no podía ser considerado psicoanálisis, poniendo como ejemplo la necesaria ruptura con Adler pocos años antes y la ruptura, por venir, con Jung. Denomina a ambas confrontaciones como “movimientos separatistas” y elabora una defensa, entre otras cosas, de su teoría de la libido, dejando a un lado las teorías alternativas que, cada vez con más frecuencia, venían desde Zúrich. La redacción del artículo fue una herramienta para conseguir por fin la disgregación de ambos círculos (Viena y Zúrich) tras los continuos desencuentros a raíz de *Transformaciones y símbolos de la libido* (1912) de Jung o *Tótem y Tabú* (1913) de Freud, ambos ampliamente discutidos y defendidos por ambos frentes.

La redacción del texto por parte de Freud queda recogido en varias cartas a Jones, Abraham o Ferenczi, que ayudaron a pulir el artículo para no hacer tan manifiesto su carácter hostil hacia Jung. Pese a que Jung renunció un poco antes a la presidencia de la IPA, no obstante, la escritura de este artículo supuso para Freud un alivio y consiguió que tanto Adler con su “psicología individual” o Jung posteriormente con la “psicología analítica” dejasen de ser considerados como distintas facciones de la práctica psicoanalítica.

<sup>130</sup> Freud, S. “Contribución a la Historia del Movimiento Psicoanalítico”, *Obras Completas XIV*, ordenamiento de J. Strachey, trad. J. L. Etcheverry Buenos Aires, Amorrortu, 2ªed. 4ª reimp. , 1992 p. 55

Veremos algo más adelante qué significa exactamente este ‘futuro’ del sueño que visto desde la óptica freudiana era pura superstición. Lo cierto es que pese a partir de un interés común por los sueños, el método freudiano y el método junguiano presentan amplias diferencias. Por ejemplo, Jung, frente a lo que llama la ‘observación causal’ de los sueños de Freud (lo que Freud denominaba interpretación) contrapone la ‘observación finalista de los sueños’<sup>131</sup>. Con este término ‘finalista’ Jung quiere subrayar el carácter funcional de los sueños, es decir, habría que partir de la pregunta ¿qué es lo que quiere este sueño? a la hora de interpretarlo. Jung por lo tanto parte de la pregunta de hacia dónde van los sueños mientras que Freud partía del interrogante desde dónde vienen. Freud aplica el método de la reducción, mientras que Jung aplica la ampliación. El uso combinado de ambas perspectivas darían, creo, verdadera cuenta de algo tan complejo como el soñar.

No obstante, ambos coincidían, por ejemplo, en la importancia de considerar los sueños como producciones del sujeto, unas producciones concretas de un sujeto concreto con unas circunstancias concretas. Pese al cariz colectivo que posteriormente empapa la obra de Jung, en su método se apela, en primera instancia, al soñante, proponiendo, con el objetivo de penetrar en el significado del sueño, el denominado *registro del contexto*:

“consistente en averiguar, a través de las *asociaciones del soñante*, qué matiz semántico tiene para él cada detalle llamativo del sueño. Así pues procedo como si estuviera descifrando un texto difícilmente legible. Este método no siempre arroja como resultado un texto inmediatamente comprensible, sino al principio normalmente sólo una alusión - de apariencia significativa- a numerosas posibilidades”<sup>132</sup>

Tras este primer tamizado comienza la interpretación, que es hacer de este texto ilegible algo legible. Aquí entran los símbolos que se irán desenmascarando paulatinamente. Los símbolos son, en el análisis de Jung, indispensables y remiten a

---

<sup>131</sup> Jung, C.G “Puntos de vista generales acerca de la psicología de los sueños”, en *Obras completas Vol.8*, Madrid, Trotta, 2003 pp. 242-243

<sup>132</sup> Jung, C. G “De la esencia de los sueños”, *Obras completas vol.8, Op cit.* pp.285-286

una energía global que en Freud se ceñía a la libido. Para Freud podían establecerse dos métodos de aproximación al sueño: el método simbólico y el método de descifrado<sup>133</sup>. Creía que el método simbólico se limitaba a sustituir unos elementos por otros, mientras que el descifrado podía aplicarse de forma más concreta junto al paciente. Para Jung el análisis simbólico es más que una pura sustitución y cree que ambos métodos, el simbólico y el descifrado, son compatibles y necesarios.

Esta diferencia entre la concepción freudiana y la junguiana en el estudio de los sueños habría distanciado progresivamente a ambos analistas. Y es que si algo comienza a quedar claro en este laberinto teórico en el que nos hallamos inmersos es que los sueños son poderosos.

## ☛ El Mago

Para Alphonse Maeder el cumplimiento de deseos de los sueños era una función que no alcanzaba a dar cuenta por completo del fenómeno. De hecho en 1911 escribe “Sur le mouvement psychanalytique. Un point de vue nouveau en psychologie” (Sobre el movimiento psicoanalítico. Un nuevo punto de vista en psicología) donde destaca la ‘función lúdica’<sup>134</sup> del sueño que relaciona en mayor medida con el terreno de la fantasía y especialmente con la ‘función catártica’<sup>135</sup>.

Veámos con anterioridad la existencia de las curas de sueño y los templos de incubación de Asclepio, que Maeder subraya como templos del soñar, un soñar que es de por sí curación, pues es expresión, y, como ya hemos dicho, *khatarmós*.

---

<sup>133</sup> Freud, S. *La interpretación de los sueños*, Op. cit p. 118 y ss.

<sup>134</sup> Maeder, A. “Sur le mouvement psychanalytique. Un point de vue nouveau en psychologie” *L’Année psychologique*, n 8, 1912, (389-418) pp. 413 y ss.

<sup>135</sup> Para Maeder esta función catártica viene de la mano del cumplimiento de deseos, pero aporta distintos matices a la experiencia onírica. Se trata en mayor medida de una compensación, de una restauración del equilibrio psíquico y vital. “Les rêves sont la réalisation de désirs refoulés, disions-nous; dans nos rêves nous assouvissions, nos haines, nos vengeances, nous aimons ceux qui nous sont inaccessibles dans le monde réel; nous vivons avec les grands de ce monde; tel vœu nous satisfait de la veille ou des jours anciens se réalise; l’enfant que les époux attendent en vain depuis longtemps leur apparaît en rêve (...) Le rêve a en effet *une action cathartique*. Il nous donne une sorte de compensation et facilite jusqu’à un certain point le retour à l’état d’équilibre affectif” Maeder, A. “Sur le mouvement psychanalytique. Un point de vue nouveau en psychologie”, *Ibid*, pp.414-415

Tanto Maeder como Jung como, lo veremos, Adler, concebían los sueños como fenómenos estrechamente vinculados a la problemática del individuo en vigilia. Los sueños vendrían, recubiertos de su cáscara simbólica, a trabajar al sujeto en su dormir. De este modo la función catártica sería la encargada de liberar las tensiones psíquicas que el sujeto pudiera haber acumulado durante el día. Por ello es tan importante esta función que actúa de manera combinada con la ‘función premonitoria’. Esta última función, desarrollada por el suizo, fue ampliamente criticada por Freud, pues, a su parecer, se alejaba por completo de los objetivos científicos de la interpretación de los sueños. Como destacaba Serina, la importancia que tuvo la posición a un lado u otro de esta función es fundamental para entender el resquebrajamiento de la relación entre la escuela de Viena y la de Zurich.

Pero, me pregunto, ¿hasta qué punto esta perspectiva es pura superchería? ¿hasta qué punto ciencia? ¿son los sueños acaso ciencia o se escapan, raudos como liebres, en el coto en el que nos empeñamos en recluirlos?

La importancia del componente teleológico de los sueños acompaña al ser humano desde la antigüedad. Los sueños, tanto en la Grecia clásica como en el Antiguo Egipto, eran considerados como portadores de mensajes. Un hombre podía conocer su suerte si escuchaba atentamente sus sueños; recordemos a Sócrates en el *Critón* de Platón, descubriendo, mediante un sueño, la proximidad de la propia muerte.

Sin entrar en el debate sobre el poder real que puedan tener los sueños sobre el sujeto, me gustaría rescatar algo de esta función premonitoria o prospectiva que nos sitúe de nuevo en los caminos de la creación. Retrocedamos pues hasta la publicación de *La interpretación de los sueños* de Freud para pasear por aquella Viena *fin de siècle* y encontrar una obra que fue publicada al mismo tiempo: *Des Indes à la planète Mars* (*Desde la India al planeta Marte*) (1899)<sup>136</sup> del psicólogo suizo Théodore Flournoy (1854-1920). Este ensayo exploraba un único caso, el de la médium Hélène Smith, y se hizo rápidamente famoso por sus curiosas personalidades, pues la médium lo

---

<sup>136</sup> Flournoy, T. *Des Indes à la planète Mars*, París, Seuil, 1983 (reimpresión)

mismo se personificaba como Cleopatra, que como la diosa hindú Simandini, María Antonieta o una visitante de Marte, entre otros grandes éxitos. Esta última identidad fue la que le hizo escribir un libro en un lenguaje totalmente desconocido que ella identificó como marciano. Así mismo, también se expresaba en lo que algunos estudiosos aseguraban que era sánscrito. Esta compleja producción lingüística<sup>137</sup> llamó la atención de muchos investigadores del lenguaje, entre los que cabe citar a Saussure.

Las creaciones literarias de Hélène Smith arrojaban no sólo material lingüístico sino mnémico, pues la médium al adoptar las diferentes personalidades rememoraba toda una suerte de experiencias de diversos estratos históricos: el Antiguo Egipto, la Francia pre revolucionaria etc. Al proceso que origina estas evocaciones y al resultado de éstas Flournoy lo denomina ‘criptomnesia’, referido a los recuerdos que permanecen ocultos y que regresan en estados inconscientes o de creación automática. Es decir, la médium era capaz de crear toda una suerte de producciones lingüísticas y mnémicas que emergían bajo estados inconscientes o de automatismo. Estas producciones y vivencias eran identificadas como propias a pesar de no serlo. La criptomnesia, por ello, ha sido considerada posteriormente como una especie de ‘plagio’ en el que el sujeto no es consciente de estar plagiando la producción o los recuerdos que anteriormente ha leído, escuchado o aprendido y posteriormente olvidado.

Para Flournoy, explica Shamdasani (2003)<sup>138</sup>, la producción literaria de la médium era análoga a los sueños, y en ella había tanto una rememoración pasada como una proyección futura. Para el psicólogo suizo esta proyección hacia el futuro cumplía una función de ‘automatismo teleológico’. La influencia de la perspectiva teleológica de Flournoy tanto en Maeder como en Jung es innegable. De igual modo otro analista para quien Flournoy fue esencial es otro de los disidentes de las filas freudianas: Alfred Adler (1870-1937).

---

<sup>137</sup> Resulta especialmente llamativo precisamente por el hecho de tratarse de una *glosolalia* con una sintaxis y semántica tan elaboradas y cercanas, por ejemplo, al sánscrito.

<sup>138</sup> Shamdasani, S. *Jung and the making of Modern Psychology: The Dream of a Science Op.cit* p.128

De hecho los desarrollos de Maeder y de Adler sobre la función premonitoria o prospectiva cursan en paralelo y en ambos autores van de la mano de la fantasía. Para Adler la perspectiva freudiana sobre la etiología onírica como realización de deseos reprimidos no responde del todo a la problemática del soñar. Adler, que ya en 1911 se había escindido definitivamente del enfoque de Freud, disenta precisamente del viés en la distinta importancia que ambos conferían al pasado y al futuro. La concepción teleológica de Adler es uno de los pilares de su ‘psicología del individuo’ pues confiaba en la orientación de éste hacia el futuro como forma de crecimiento y superación. El pasado, al igual que en Freud, era la estructura inicial, los cimientos; pero el crecimiento, la previsión, la creación y también lo que denominaba ‘impulso agresivo’<sup>139</sup> se conjugaba en tiempo futuro.

Muy en la línea cartesiana, Adler (1975) se refiere a la fantasía y el ensueño como ‘facultad artística del órgano del alma’<sup>140</sup> mas, siguiendo a Flournoy, le aporta un enfoque previsorio.

“Lo que durante el sueño se refleja en formas tan especiales no es más que el puente tendido entre la víspera y el día”<sup>141</sup>

Los sueños, precisamente por este carácter liminar, se erigirían en representaciones simbólicas del pasado y futuro del individuo. Del mismo modo operarían las fantasías o ensueños.

“La fantasía está también ligada a la movilidad del organismo, y no es más que una forma de previsión. Cuando al referir fantasías de niños y personas mayores -llamados también ensueños -, se habla de castillos en el aire se trata siempre de representaciones que atañen al futuro hacia el que tiende la persona y que, a su modo previsor, ella trata de construir”<sup>142</sup>

---

<sup>139</sup> Este impulso parte, como es obvio, de la noción de pulsión freudiana. Adler, al igual que Jung, mostró cierto rechazo a la idea de libido propuesta por Freud. Cuando aún formaba parte de la Asociación analítica de Viena, comenzó a propugnar el uso de este ‘impulso agresivo’ que con el tiempo reformuló en términos motivacionales, para llamarlo ‘afán de perfeccionismo’ (término no falto de polémica y fácilmente criticable) Pensemos que gran parte de la ‘psicología del individuo’ de Adler se dirige precisamente a esta superación, esta muy existencialista actualización perenne del ser humano, que, evidentemente también encuentra sus resonancias en esta perspectiva que pretendo desarrollar sobre la creación poética.

<sup>140</sup> Adler, A. *Conocimiento del hombre*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1975 p.54

<sup>141</sup> *Ibid.* p.97

<sup>142</sup> *Ibid.* p.54

Esta perspectiva teleológica adleriana la encontramos de manera paralela en los desarrollos teóricos de Maeder sobre la función premonitoria, también relacionada por el suizo con el terreno de la fantasía y la creación. Para Maeder el sueño performa una acción liberadora cuya analogía con el trabajo artístico no es mera coincidencia<sup>143</sup>. De hecho para el suizo los sueños deberían ser concebidos en su entidad de ‘lenguaje’, expresión del inconsciente, traducción de la consciencia, lenguaje propio<sup>144</sup>.

Así mismo, para Maeder la función prospectiva también determinaría la diferencia entre dos tipos de artistas: aquellos que reflejan en su obra el perfecto espíritu de su tiempo y aquellos que rompen con las reglas de su tiempo, avistando, desde su posición, el futuro<sup>145</sup>. Esta diferencia entre los distintos tipos de artistas parece también hacerla años después Jung al establecer la distinción entre obras de arte psicológicas y obras de arte visionarias. Ilustra Jung esta premisa tomando el *Fausto* de Goethe para adjudicar a cada una de sus dos partes un modo de creación distinto. La primera parte, la que Goethe publicó en vida en 1808, respondería según Jung al modo psicológico, mientras que la segunda, la que aparece póstumamente ya en 1832, lo haría al modo visionario. Al decir ‘psicológico’ Jung se refiere a que remite al hombre, a sus pensamientos, sus experiencias, sus percepciones, sus deseos... La esfera que abarca este modo de creación, dice el psicólogo, no necesita de segundas interpretaciones, pues en su cuerpo aclara sus motivos, sus cuitas. Puede ser oscuro, puede encarnar amor o muerte, pero remite constantemente al ser humano, al destino del ser humano que es uno y es el mismo a lo largo y ancho del orbe. En otro plano se hallaría el modo visionario atribuido a la segunda parte del *Fausto* con la que Jung nos remite al terreno de la revelación, del

---

<sup>143</sup> Maeder, A. *The Dream Problem*, New York, The Nervous and Mental Disease Publishing Company, 1916 (Digitalizado en el año 2010 por la Universidad de Toronto) p. 2 La relación entre sueño y arte queda para Maeder apuntalada en la función catártica, perspectiva ya explorada por Rank convenientemente citado por el suizo. No obstante para Maeder la importancia en el paralelo entre sueño y arte recae con mayor peso sobre la función premonitoria. Así la función catártica sería indispensable en cuanto al arte como liberación y la función prospectiva en cuanto al arte como objeto del porvenir.

<sup>144</sup> *Ibíd.* p. 4

<sup>145</sup> *Ibíd.*



terror profundo, la incompreensión creadora, la belleza luminosa y agónica. Este modo excede la comprensión humana pues está enlazado con el desgarró cósmico que es inasible al ser, como lo son, según el psicólogo algunas obras de Wagner, Dante, Nietzsche, Böhme, o Blake, poeta que nos acompaña, silencioso, desde los márgenes de este primer capítulo.

Es por ello por lo que para Jung la visión es una realidad psíquica como cualquier otra, independiente de si su naturaleza nos remite a la estimulación física, metafísica o espiritual. Para Jung la visión es real y como tal hay que tratarla. Mientras que el modo psicológico de creación aludía al ser humano y sus pasiones, es decir, resultaba cognoscible; el modo visionario apela a la intuición, a lo que está más allá de la consciencia y que por el mero hecho de volverse en algún punto consciente es encubierto por ésta. Estos momentos en los que la visión puede tocar la conciencia y es escondida por ella explican, según el psicólogo, que haya sido históricamente enlazada al encubrimiento, al a medias, a aquello que sí pero ¡ay!, al cuidado ahí no, al no tengo uñas para esta sarna, a lo siniestro.

Por ello, por resultar inaprensible en su simbolismo, es por lo que en ocasiones estas creaciones se relacionan con la patología, con la neurosis o la psicosis. Esta esfera de lo desconocido, de lo primordial, lo primigenio, es algo que el ser humano, en opinión del psicólogo, se esfuerza en apartar, en negar, mas ¿por qué surge en la poesía? pues quizá porque

“el poeta vislumbra en ocasiones las formas del mundo nocturno, los espíritus, demonios y dioses, la oscura trabazón de destino humano y propósitos sobrehumanos y las cosas inabarcables que ocurren en el pleroma”<sup>146</sup>

Y precisamente esto que el poeta vislumbra sobre el mundo nocturno es algo que el poema vuelve don, visión colectiva. Pues las visiones han de ser compartidas. Por ello Maeder y Jung, apoyándose en la concepción freudiana del ‘sueño como trabajo’, perciben en este este soñar inicial del individuo un potencial de expresión, un trabajo necesario que se origina en la intimidad de la noche y que el artista

---

<sup>146</sup> Jung, C.G. *Psicología y Poesía*, *Obra completa vol. 15*, Madrid, Trotta, 1999 p.80

posteriormente convierte en expresión para su comunidad. Diríamos que el artista sueña en voz alta<sup>147</sup>. Es por ello por lo que Maeder concibe el sueño como una verdadera forma de expresión, una “primitiva obra de arte”<sup>148</sup>.

Y ¿qué hace el artista con esta visión, con esta obra de arte primitiva? Pues los sueños, reales, enormes, inmensas criaturas medidas en la cuenca de los ojos, portan una verdad y un cosmos genuinamente peligroso. Y es por ello necesario hacer algo con ellos. El poeta escribe sus sueños para compartir la visión pero también para hacerla manejable, para tallarla, tótem. De esta forma la manufacturación de los sueños que el poeta convierte en obra, les aporta de nuevo un lecho, un límite, una posible lectura. Dante, Wagner o Goethe necesitaron, según Jung, transformar esta visión, darle un contexto simbólico en el que pudiera co-existir con el mundo de la vigilia. En Dante y en Blake tenemos una cosmogonía propia, en Wagner a Parsifal y toda la mitología escandinava etc. El creador necesita aportar tierra a esta visión, a esta imagen primordial, y lo hace por medio de otras imágenes y de otros símbolos. Así logra que esta visión, tan cercana peligrosamente a algo de lo real, pueda ser asimilada a otras imágenes y símbolos. La creación poética hace digerible la visión.

Este es el mecanismo mediante el cual la creación compensa la visión, el sueño vuelve de nuevo a equilibrar la psiquis, los símbolos se sitúan a un lado de lo tramitable. Vemos por ello cómo en el arte también es esencial para Jung el equilibrio, pues es la compensación uno de los recursos más importante de su teoría. Para el suizo, siguiendo estrechamente a Maeder, las dos funciones indispensables del sueño serían la compensatoria y la prospectiva<sup>149</sup>. Mientras que en Freud, como hemos visto, el sueño cumplía dos funciones primordiales: el

---

<sup>147</sup> Escribe Maeder: “The artist seeks in his work the solution of his actual conflict or, rather, he realizes in it the solution of his personal life problem. There is at stake a long attempt, which stretches over all his work, and in which only the fewest succeed even approximately. On a more modest scale, and in quite different proportions the dream seeks to do the same for every man. A work of art carries out a social function in that it serves as a model, by virtue of its high spiritual elaboration, whilst the dream has to content itself with the role of a purely individual means of expression, which, nevertheless, is yet a very important role” en Maeder, A. *The Dream Problem Op. cit.* p. 3

<sup>148</sup> *Ibíd.* p. 21

<sup>149</sup> Considerada por Jung no en términos proféticos sino probabilísticos, lo que significa que al decir del suizo habría sueños en los que se daría claramente un ensayo, una preparación para algo futuro. Este algo futuro puede llegar o no llegar durante la vida ya consciente del individuo.

mantenimiento del dormir y el cumplimiento de deseos. En Jung, que se opone a Freud pues cree que hay muchos sueños que en vez de mantenernos dormidos nos despiertan bañados en angustia, una de las funciones primordiales es la de equilibrar los contenidos imaginales de la mente. Por ello, creyendo insuficiente la explicación freudiana desarrolla una ‘teoría de la compensación’<sup>150</sup> según la cual el inconsciente, mediante determinadas formaciones, compensaría el contenido de la conciencia.

La teoría compensatoria le permite a Jung hablar de lo inconsciente como esfera desgajada, independiente de la conciencia, a eso se refiere con el concepto de ‘autonomía de lo inconsciente’. Este complejo autónomo explica el porqué el sueño obedece a sus propias directrices y no se rige por la conciencia. Cuando decimos que la teoría compensatoria fue la que le permitió hablar de esta autonomía quiero decir que Jung explícitamente no hablaba de complementariedad<sup>151</sup> sino de compensación<sup>152</sup> entre conciencia e inconsciente, y para que esto pueda darse, deben de ser dos estructuras autónomas.

Por último señala también una función telepática, ésta más especial, menos generalizada, en la que varios sueños y soñantes podrían compartir el fenómeno y contenido del soñar. Tengamos en cuenta que esta función, bastante controvertida, ya aparece en la teoría de Freud, especialmente en la comunicación “Sueño y telepatía” (1922) o el publicado de forma póstuma “Psicoanálisis y telepatía” (1941) ( si bien fue escrito también en 1921). Este último contaba con la exposición de tres casos que referían la función telepática. La postura de Freud ante esta función fue bastante ambivalente hasta que ya avanzada su obra<sup>153</sup>, retomó el material de uno de estos casos de forma mucho más crítica y expresó su rechazo explícito al

---

<sup>150</sup> Jung, C.G “Puntos de vista generales acerca de la psicología de los sueños”, en *Obras Completas vol.8, Op.cit.* pp.249 y ss.

<sup>151</sup> Como podía haber hablado por ejemplo William James. Véase James, W. *Principios de Psicología*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989 pp. 166 y ss.

<sup>152</sup> A este respecto véase las indicaciones al hablar de complementariedad versus compensatoria en Jung, C. G *De la esencia de los sueños, Op cit.* pp.287 y ss.

<sup>153</sup> Freud, S. “30ª conferencia Sueño y ocultismo”, *Obras Completas vol.XXII*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, pp.29-52

fenómeno telepático, arguyendo que, de ser cierto, las bases científicas del psicoanálisis no podrían sostenerse.

Es curioso, comenta Strachey<sup>154</sup>, cómo en la elaboración de “Psicoanálisis y telepatía”, comunicación con motivo de la reunión del Consejo Directivo Central de la Asociación Psicoanalítica en 1921, Freud tuviera intención de presentar tres casos en los que se aludía a la telepatía. Mas olvidó el expediente del tercer paciente y sólo acudió con dos de los casos, posteriormente, ya pasada la reunión, glosando el tercero con el siguiente título “Apéndice. He aquí el informe, omitido por causa de la resistencia, sobre un caso de transferencia de pensamiento durante la práctica analítica”.

Freud reconocía abiertamente sus resistencias a la hora de tratar ciertos temas cercanos peligrosamente al ocultismo. Esas resistencias son las que Jung le reprochaba, tan cercano, él sí y ya desde su tesis doctoral, a las experiencias ocultas.

### ❧ *La Emperatriz*

En 1909 Jung escribe, bajo el encargo de Binet, el primer artículo que dedica enteramente a los sueños: “L’analyse des rêves”<sup>155</sup>(El análisis de los sueños) artículo en el que ya desarrolla la idea del sueño como un ‘producto autónomo’, poniendo el énfasis en la concepción, ya freudiana, del sueño como creación “una creación, una obra que tiene sus motivos, sus cadenas asociativas precedentes”<sup>156</sup>

En este escrito elige de nuevo el *Fausto* de Goethe para analizar un canto de Margarita y concebirlo como ‘material onírico’. No puede ser más gráfica esta transposición, este convertir un sueño en canción o una canción en sueño, para comprender hasta qué punto los sueños eran para Jung obras de arte. La figura de

---

<sup>154</sup> En Nota introductoria a Freud, S. “Psicoanálisis y telepatía”, *Obras completas vol.XVIII Op.cit.* pp. 167 y ss.

<sup>155</sup> Lo publica en francés en la revista *L’Année psychologique* XV, I, 1909, p. 160-167 Nosotros tomamos aquí la edición dentro de sus Obras Completas. Véase Jung, C. G. *El análisis de los sueños* , en *Obras Completas Vol.4*, Madrid, Trotta, 2000

<sup>156</sup> *Ibíd.* p.27

Mefistófeles, de hecho, es un importante recurso que utiliza a lo largo de toda su obra y autobiografía. De igual manera, como sabemos, la obra de Freud también está sembrada de referencias a Goethe<sup>157</sup>.

Vemos así cómo la perspectiva de Jung sobre los sueños surge fuertemente anclada a la figura de Freud y al acto creativo, algo que también, sobre el soñar, había subrayado el austríaco. Jung, no obstante, da un paso más en esta senda. Pues, al igual que Freud, Jung pone énfasis en la fantasía como vía de satisfacción de los deseos, mas incorpora la perspectiva de Maeder a la ecuación, lo que acerca el sueño al espectro de la creación pura. Es precisamente en el libro que servirá de ruptura con Freud donde el desarrollo de Jung aúna la función prospectiva, la reinterpretación de la libido, la importancia de los símbolos y el sustrato inconsciente común : es *Símbolos de Transformación* (1952)<sup>158</sup>.

Pero antes de escribir este ensayo hubo otro sueño vital en la vida del psicólogo. Pues Jung cuenta que hubo dos acontecimientos oníricos importantísimos que redirigieron su rumbo. El primero, que ya hemos comentado, es el sueño de las calaveras que le separa de Freud y el segundo no fue soñado por Jung sino por una de sus pacientes que sufría de neurosis histérica<sup>159</sup>.

En los sueños de esta paciente, explica Jung, se veía claramente la transferencia amorosa hacia el médico como figura erótico paterna. Mas la figura del médico, le llamó la atención al analista suizo, aparecía teñida de aspectos semi divinos, siempre desfigurado, de proporciones grandiosas, sobrenatural. Dándole vueltas, Jung

---

<sup>157</sup> Según el estudio pormenorizado de Antonio García de la Hoz, 176 menciones exactamente. Véase García de la Hoz, A. *Goethe en Freud. Afinidades electivas*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1991

<sup>158</sup> Como es sabido este texto fue publicado por primera vez en 1912 bajo el título de *Wandlungen und Symbole der Libido* (Transformaciones y símbolos de la libido) desencadenando una gran polémica y la final ruptura entre Freud y Jung. Cuarenta años después Jung revisa el texto y cambia el título a *Symbole der Wandlung* (Símbolos de Transformación) Nosotros nos guiaremos por la edición española, anotada por Enrique Butelman, de esta última revisión. Véase: Jung, C. G. *Símbolos de Transformación*, Buenos Aires, Paidós, 1982

<sup>159</sup> Sintetiza el caso como ejemplo de lo que le llevó a descubrir el inconsciente colectivo. Véase Jung, C. G *Las relaciones entre el yo y el inconsciente* Buenos Aires, Paidós, 1990 pp. 17 y ss.

finalmente creyó ver en esta figura un parecido a un centro, un *dáimon*<sup>160</sup>, expresado como anhelo de Dios<sup>161</sup>. Esta explicación no fue del gusto de la paciente, que era agnóstica, sin embargo Jung relata el fin de análisis como algo fácil, liberador para ella, lo que le da la medida del éxito de la terapia. Lógico, pienso, pues el peso de la transferencia había sido desplazado buscando pastos más verdes.

Estos sueños de la paciente le permiten a Jung, de manera aún intuitiva y preliminar, diferenciar dos estratos del inconsciente: el personal y el colectivo. El personal se correspondería con el inconsciente freudiano, si bien la estructura y fuerzas dinámicas de uno y otro son distintas, mientras que el colectivo sería algo más complejo de definir. En el caso particular de esta paciente, interpreta Jung determinados sueños estableciendo paralelismos entre el espíritu y el viento<sup>162</sup>. Este paralelismo aparece, según Jung, claramente en varios sueños de la paciente. Paralelismo que, es lo curioso, difícilmente la paciente podría haber conocido con anterioridad pues remitía a un pasaje del Antiguo Testamento escrito en griego, lengua que la paciente no había aprendido. Es decir, había ciertos nexos, ciertas conexiones que expresaban el inconsciente de la paciente mediante sueños que no podían ser descifrados únicamente remitiéndose a la dimensión individual del caso.

Por ello es por lo que Jung cree que hay un segundo plano en este inconsciente que conecta las experiencias de forma cósmica y enlaza seres como si de una cadena de nucleótidos culturales se tratara. No es sólo que haya cosas propias que la

---

<sup>160</sup> Jung utiliza el concepto de *dáimon* al modo socrático, así habla del *dáimon* como su genio creativo, un demonio entendido como sí mismo en estrecha relación con su faz moral. Para el suizo las nociones de *mana*, dios, alma o *dáimon* operan como términos en cadena que remiten al inconsciente colectivo.

Para el post junguiano James Hillman que, siguiendo a Heráclito (“*Ethos anthropos daimon*”), pone el acento en la vertiente más individual del *dáimon*, éste es capaz de enfermarnos si no descubrimos su naturaleza, es decir, la nuestra. Para Hillman el conocimiento daimónico podría equipararse al conocimiento arquetípico, lo que en ambos casos conduciría a la instancia de Delfos (“*Conócete a ti mismo*”).

<sup>161</sup> Escribe Jung: “Los sueños desarrollan, a partir de la forma personal, una *imagen divina arcaica*, infinitamente diversa del concepto consciente de Dios” Jung, C. G. *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, *Op.cit.* p.24

<sup>162</sup> Mi propia cadena asociativa me conduce a Bachelard y su preciosa obra *El aire y los sueños* donde el filósofo también subraya la importancia de la imagen y la imaginación, mediante el desbrozado del aire y todas sus figuras metafóricas. Bachelard, G. *El aire y los sueños*, México, Fondo de cultura económica, 2003

conciencia de la paciente desconoce sino que hay también huellas de la humanidad esculpidas en su psique.

“He elegido la expresión <colectivo> porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino *universal*, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre”<sup>163</sup>

De este modo, para Jung la figura del *dáimon-médico-padre* de los sueños de la paciente sería una deformación de una imagen colectiva. Dirá sobre esto:

“Se trata de la revivificación de un arquetipo, como en otro lugar he denominado a esas imágenes primordiales. El modo de pensamiento primitivo, analógico, del sueño recrea esas antiguas imágenes. No se trata de representaciones heredadas sino de huellas [Bahnungen] heredadas. En vista de tales hechos ha de admitirse que el inconsciente posee contenidos no sólo personales sino también impersonales, colectivos, en la forma de *categorías heredadas* o arquetipos. De ahí nuestra hipótesis de que el inconsciente, en sus estratos en cierto modo más profundos, posee contenidos colectivos relativamente animados. Por eso hablo de inconsciente colectivo”<sup>164</sup>

Esta figura del *dáimon* resulta fundamental a la hora de entender cómo interpretó Jung por primera vez el contenido colectivo de los sueños de esta paciente. Algo que continuaría haciendo y no sólo en los sueños sino también en las figuras que repiqueteen en las obras de arte:

“sólo remitiéndonos a la obra de arte completa nos es dado reconstruir el patrón primitivo de la imagen primigenia. La imagen primigenia o arquetipo es una figura que, ya sea daimon, hombre o proceso, se repite a lo largo de la historia allí donde se ejerce libremente la fantasía creadora. Por ello es esencialmente una figura mitológica. Si analizamos estas imágenes de cerca, descubrimos que constituyen en cierto sentido el resultado formulado de innumerables experiencias típicas de nuestros antepasados. En cierta medida son los residuos psíquicos de infinitas vivencias”<sup>165</sup>

---

<sup>163</sup> Jung, C. G. *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires, Paidós, 2009 p.10

<sup>164</sup> Jung, C. G. *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, *Op.cit.* p.27

<sup>165</sup> Jung, C.G. “Sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética”, *Obras completas vol. 15*, *Op.cit.* pp.72-73

Son precisamente las creaciones, imágenes, poemas y relatos, las que interpreta en base a esta colectividad en *Transformaciones y símbolos de la libido*, escrito en 1911 a su vuelta del viaje de EEUU cuando, inmerso en su aprehensión de los mitos y la fantasía topa con un escrito *Quelques faits d'imagination créatrice subconsciente* (1906), apuntes que una joven americana, Miss Frank Miller, había enviado precisamente a Flournoy, para ilustrar fenómenos como la 'criptomnesia' o la 'imaginación creadora'. En el texto, Miss Miller recoge lo que llama una producción fantástica elaborada bajo la conciencia, desde el inconsciente. Según Claire Douglas (1999)<sup>166</sup> en este ensayo se aprecia de forma indirecta la influencia de Kerner y su trabajo con la vidente de Prevorst. Desde mi punto de vista tanto la influencia de Kerner como la de Schubert, Creuzer o de manera especial la de Flournoy son constatables en el ensayo<sup>167</sup>.

El texto de Miller se compone de diversos capítulos o fragmentos escritos a lo largo de sus viajes recorriendo Europa y muestra creaciones fronterizas entre la vigilia y los sueños. Por ello Jung comienza el ensayo diferenciando entre dos formas básicas de pensamiento: el pensamiento dirigido y el sueño o fantaseo<sup>168</sup>. Mientras el primero sirve a motivos sociales o comunicativos, el segundo es pura recreación, invención espontánea llevada a cabo por nuestros motivos inconscientes. El primero observa toda una serie de reglas sintácticas y semánticas, el segundo pese a estar

---

<sup>166</sup> Douglas, C. *El contexto histórico de la psicología analítica*, en Young Eisendrath, P. y Dawson, T. (ed.) *Introducción a Jung*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999 (57- 80) p.69

<sup>167</sup> Es conocido que Jung topa con el escrito de Miss Miller en una etapa en la que estaba profundamente interesado por la mitología y los símbolos. Habiendo leído con devoción *El simbolismo de los sueños* de G.H Schubert y *Simbolismo y mitología de los pueblos de la antigüedad* de G.F. Creuzer. Advierte Shamdasani que en su investigación sobre los sueños Jung cita además a muchísimos teóricos entre los que destacan: Bleuler, Frazer, Gassendi, Kant, M. Wagner, Scherner, Schopenhauer, Stekel, Wundt etc... Véase Shamdasani, S. *Jung and the making of Modern Psychology: The Dream of a Science*, Op. cit. p.103

<sup>168</sup> Jung, C. G. *Símbolos de Transformación*, Op. cit. p. 43 y ss

La influencia de las teorías antropológicas de Durkheim y Mauss resulta bastante clara cuando Jung habla de pensamiento dirigido, pues en parte hace referencia a la social determinación del pensamiento individual. Véase Durkheim, E. y Mauss, M. "Sobre algunas formas primitivas de clasificación", en E. Durkheim, *Clasificaciones primitivas (y otros ensayos de antropología positiva)* Barcelona, Ariel, 1996

La lectura, no obstante, que hace Jung de Durkheim, observo, está ampliamente tamizada por Mauss, Lévy-Bruhl o Hubert.



estructurado por esas mismas reglas<sup>169</sup>, se toma la libertad de saltárselas.

Recordemos que Adler<sup>170</sup> también hablaba del hombre y sus dos estados (despierto y dormido) y, siguiendo a Freud, distinguirá por lo tanto entre sueños (en los que el sujeto está dormido) y ensueños o fantasías (en los que el sujeto está despierto) Mas, me pregunto, ¿qué hambrienta línea separa ambos estados? Ya ponía en duda esta frontera Descartes en la primera de sus *Meditaciones*.

Pues el puente que tienden los sueños y el fantaseo es un puente que conecta nuestra boca con nuestros ojos, es un pensar en espiral tocando a un mismo tiempo el dentro y el fuera de las cosas. El soñar y el fantasear es incluso tocar el antes de las cosas, apartar la arena, rememorar, recrear, contemplar.

“así también nuestro espíritu, aun cuando en apariencia ha superado aquellas arcaicas tendencias instintivas, lleva siempre las huellas de la evolución recorrida y revive, por lo menos en los sueños y las fantasías, las épocas más distantes”<sup>171</sup>

Jung, como vemos, convencido de todos los estratos colectivos que guarda la psique individual, erige el ‘pensamiento fantaseador’ como vehículo, puerta que conecta todas las vivencias ancestrales que han sido olvidadas por la conciencia. En este sentido Jung toma el desarrollo de la ‘criptomnesia’ de Flournoy despojándolo de su carácter mórbido y dotándolo de unos goznes del tiempo flexibles que abaten a ambos lados, cual párpados hacia dentro, que convierten el recuerdo y la evocación ancestral en una verdadera vivencia, no en algo que nuestra conciencia cree que genera sino en una experiencia que efectivamente ha sido vivida, a través de los años, a través de los sueños.

---

<sup>169</sup> Reparo en que según esta expresión entraríamos ya en la concepción lacaniana del inconsciente. Si bien los planteamientos junguianos, anteriores, no se expresan exactamente en los mismos términos, es obvio que tanto Lacan como Jung siguen a Freud en la aprehensión del inconsciente mediante símbolos, síntomas o representaciones y ambos también tratan de aportar algún tipo de estructura a su inmensa incognoscibilidad. Por parte de Lacan lo hará el lenguaje, la estructura discursiva, mientras que Jung, desde el lado contrario inserta un andamiaje repleto de arquetipos que también actúan de forma estructurante. Las imágenes simbólicas constituyen para Jung una estructura del inconsciente, mientras que de forma posterior Lacan hablará del significante como estructura.

<sup>170</sup> Adler, A. *Conocimiento del hombre*, Espasa Calpe, Colección Austral, Madrid, 1975 p.54 y ss.

<sup>171</sup> Jung, C. G. *Símbolos de Transformación*, op. cit. p. 53

Jung llega a la intuición sobre el desarrollo arquetípico y el inconsciente colectivo de la mano de estos dos importantes sueños. Mas son los otros cientos de sueños que escucha a lo largo de su carrera los que cimientan la teoría. Argumentando la gran cantidad de sueños que le llegaban cada año (entre 1.500 y 2.000, afirma), el psicólogo expone la idea de los ‘motivos típicos’ de los sueños, es decir, aquellas características que se repiten de forma significativa en muchos de ellos. Siguiendo el concepto de ‘sueños típicos’ que ya había planteado Freud en 1900, Jung le inyecta un giro mítico para conectarlos con el inconsciente colectivo. Como ya había advertido Nietzsche, el mito y el sueño estaban íntimamente relacionados. El seguimiento de estos ‘motivos fijos’<sup>172</sup> le lleva al siguiente desarrollo:

“ Así como nuestro cuerpo conserva las huellas de su evolución filogenética, lo mismo le ocurre al espíritu humano. Por eso la posibilidad de que el lenguaje alegórico de nuestros sueños sea un vestigio arcaico no tiene nada de sorprendente”<sup>173</sup>

Para Freud los sueños típicos le presentan un problema, pues cuando aparecen, constata, los pacientes no pueden asociar. Es en parte así como descubre que se halla ante algo típico, pues las asociaciones son siempre muy parecidas, el material que emerge es homogéneo y muy escaso, no remite al paciente sino siempre a algo del afuera. No obstante me parece relevante señalar que Freud ya conectó los sueños típicos con la creación literaria. Pues el vienes pone como ejemplo al Odiseo desnudo y cubierto de barro ante Nausícaa como representante de dos sueños típicos: la desnudez y el sueño del náufrago, del afligido.

Cito a Freud en 1900:

“Las relaciones de nuestros sueños típicos con las sagas y otros materiales de la creación literaria no son por cierto aisladas ni contingentes. En un

---

<sup>172</sup> Algunos de estos motivos, desarrolla en un artículo de 1945, son conocidos por todos, como por ejemplo: “volar, subir escaleras, escalar montañas, ir con poca ropa, la caída de un diente, la multitud, el hotel, la estación, el tren, el avión, el automóvil, los animales inquietantes (serpientes) etc.”

Jung, C. G “De la esencia de los sueños”, *Op cit.* p. 283

<sup>173</sup> Jung, C.G “Puntos de vista generales acerca de la psicología de los sueños” *Op cit.* p.247 Esta idea también aparece formulada de manera similar en *Los complejos y el inconsciente*, Madrid, Alianza, 1974 p. 255

caso, la penetrante mirada de un creador literario ha reconocido analíticamente el proceso de metamorfosis de que el escritor es instrumento, y lo persiguió en la dirección inversa, vale decir, condujo la creación literaria al sueño”<sup>174</sup>

Desde mi punto de vista estos sueños típicos enraizados conjuntamente a creación literaria y a las creencias populares están, como planteaba Jung, muy cerca del mito. Freud constata que, al tratarse de este tipo de sueños, el paciente parece no poder asociar, asociar pobremente o dar explicaciones oscuras en exceso. Desde mi punto de vista éste es un muy buen hilo del que tirar, y no es final de interpretación sino principio. El hecho de que el paciente no logre asociar o encontrar las palabras me da precisamente la impresión de haber tocado hueso en el sueño. Escribe Freud en relación al mencionado Odiseo de Homero.

“La esencia más profunda y eterna de la humanidad, que el poeta cuenta con poder despertar en su auditorio, son aquellas mociones de la vida del alma que tienen su raíz en la infancia que después se hizo prehistoria. Tras los deseos intachables y susceptibles de conciencia del expatriado, en el sueño irrumpen los deseos infantiles sofocados y prohibidos, y por eso el sueño que objetiva la saga de Nausicaa se vuelca generalmente en sueño de angustia”<sup>175</sup>

Subrayo estas “mociones de la vida del alma” de una “infancia que se hizo prehistoria” para poner de manifiesto el Freud que late sobremanera en Jung. De hecho, mientras que Freud se inclina siempre por un desciframiento del sueño, alejándose del simbolismo; al hablar de sueños típicos como puedan ser volar, o estar desnudo, o perder los dientes o el tren, recurre a este mismo simbolismo. Simbolismo que era fundamental en la interpretación que proponía Jung. Para Rank, dedicado al análisis de mitos, la similitud de ambas estructuras hace que el conocimiento de los sueños facilite la comprensión de determinados mitos<sup>176</sup>. Así

---

<sup>174</sup> Freud, S. *La interpretación de los sueños*, vol. IV *Op.cit* p.256

<sup>175</sup> *Ibíd.* p.257

<sup>176</sup> Escribe en “Sueño y mito” (1914) “De este modo se hizo posible referir a la psicología de los pueblos, muchos símbolos oníricos aparentemente individuales y aplicar, por otro lado, las significaciones deducidas de la investigación de los sueños al esclarecimiento de tradiciones míticas” en Rank, O. “Sueño y mito”, en Freud, S. *La interpretación de los sueños Op.cit.* p.273

Rank lee *La vida es sueño* de Calderón poniendo de manifiesto el evidente paralelo con Edipo y relacionándolo con la ‘novela familiar’ del neurótico y la vinculación entre padres e hijos. Para Rank, en línea con Freud, el origen libidinal tanto del sueño como del mito es innegable. De hecho es posible rastrear el trayecto del uno al otro, o de éste a otros tipos de creación artística, pues Rank destaca que son precisamente los sueños típicos los que nos conducen desde la psique individual hasta su proyección cultural:

“determinadas imágenes oníricas nos permiten descubrir estos impulsos instintivos generalmente humanos y perseguir detalladamente sus transformaciones hasta la obra de arte. Nos referimos a los sueños típicos, que ya nos han proporcionado datos decisivos sobre diversas fuentes psíquicas del sueño”<sup>177</sup>

Al igual que Rank, que entiende el mito como un sueño colectivo<sup>178</sup>, Jung entiende también los sueños en términos míticos. No obstante el trayecto de ambos analistas es inverso: Rank realiza el trayecto del sueño a los mitos, mientras que Jung lo recorre del mito a los sueños. Es decir, en Rank el sueño es el origen del mito mientras que en Jung mito y sueño se generan mutuamente, pudiendo localizar ruinas míticas en cada sueño individual.

Escribe Rank (1914):

“En la formación de los mitos volvemos a hallar aquellos mecanismos que el estudio del sueño nos ha revelado, o sea, la condensación, el desplazamiento de los afectos, la personificación de impulsos psíquicos y su disociación o multiplicación y por último, la estratificación. Pero además, nos es dado descubrir las tendencias que ponen en movimiento tales mecanismos. Si basados en este conocimiento, deshacemos todos los disfraces y deformaciones, tropezaremos al final, con la realidad psíquica de aquellas fantasías inconscientes que perduran en los sueños de los hombres civilizados, y reinaron antes en la realidad objetiva. La investigación psicoanalítica de los mitos, basada en la comprensión de la vida onírica, va, por lo tanto, mucho más allá del simple punto de contacto constituido por un simbolismo común. En lugar de una simple comparación del sueño con el mito, construye una teoría genesiaca que permite concebir los mitos como los residuos deformados de fantasías optativas de naciones enteras,

---

<sup>177</sup> Rank, O. “Sueño y poesía”, en Freud, S. *La interpretación de los sueños Op.cit.* p. 266

<sup>178</sup> Rank, O. *El mito del nacimiento del héroe*, Buenos Aires, Paidós, 1961

esto es, como los sueños seculares de la joven humanidad. Como el sueño, en sentido individual, representa el mito, en sentido filogenético, una parte de la perdida vida anímica infantil”<sup>179</sup>

Por su lado, Jung abre *Símbolos de Transformación* sacando a la luz a Edipo, en abierto guante a Freud, constatando su presencia aún en la actualidad, poniendo de relevancia la pervivencia del mito a través de la psique colectiva<sup>180</sup>. Jung reconoce que esta vía mito arqueológica fue ya iniciada por Freud, mas, según el suizo, las resistencias científicas del austríaco fueron demasiado grandes y rechazaron toda una senda de investigación sobre el contenido colectivo de la psique. Para Jung, en su psicología profunda, tanto en los sueños como en los mitos, como en los cuentos de hadas, como en la obra de arte, hay un eco, una latencia, una manifestación del alma que se mueve, se expresa sin restricciones. Por ello es vital la participación de todas las esferas, tiempos y estratos. Precisamente es esta participación que descubre en las fantasías y sueños de sus pacientes la que le lleva a preguntarse por los motivos colectivos, sus relaciones con el “yo”, el crecimiento hasta el “sí mismo”.

No será éste el único desafío a Freud, pues Jung se distancia ostensiblemente del austríaco al hablar en este ensayo de la libido en términos de intencionalidad<sup>181</sup> como un elemento que ya no es instinto sexual sino una energía de otro cariz que está precisamente detrás de la formación de símbolos. Jung plantea de este modo una vía alternativa a la que planteaba Freud al hablar de la sublimación, debido a que concibe la libido como un instinto, sí, pero un instinto que engloba todas las facetas de los seres humanos, incluida, por ejemplo, la necesidad de trascendencia, la espiritualidad que el suizo plantea no como una derivación instintiva sino como

---

<sup>179</sup> Rank, O. “Sueño y mito” *Op.cit.* p.283

<sup>180</sup> Serán muchos los mitos que recorrerá Jung. Es en *Símbolos de Transformación* donde comienza a indagar sobre los mitos, estableciendo una estrecha relación entre los sueños y fantasías de Miss Miller y mitos fundacionales o del héroe en sus múltiples tradiciones y culturas (por mencionar alguna, Jung recorre desde el Antiguo Egipto hasta la hindú, pasando evidentemente por la cristiana y la indoeuropea) Especialmente reseñable me resulta su interpretación del *trickster*, en la que apenas ahondaremos pues nos aleja de nuestra senda.

<sup>181</sup> Jung, C. G. *Símbolos de Transformación*, *Op. cit.* p. 149

una propia fuerza, magnitud vectorial.

Mientras que en Freud la sublimación opera en términos de una misma energía que, veámoslo así, equivoca sus objetos; para Jung, se produce, en efecto, una transmutación de la energía, un trasvase de energía que muta un objeto en otro, al modo alquímico podríamos decir, y así en efecto lo entendía el suizo. El papel del símbolo en este proceso es fundamental pues es el instrumento que permite que la energía fluya de un objeto a otro<sup>182</sup>, y es concebido por el analista como resultado de una “función trascendente”<sup>183</sup>. Para Jung la analogía entre el símbolo y la libido como elementos mediadores es clara. Los arquetipos e imágenes arquetípicas que pueblan el inconsciente y preconscious deben, en primer lugar, traducirse a símbolos, es decir, integrarse en la conciencia individual, tomando forma y contexto y en segundo lugar, ya materializadas en símbolo, actuar sobre la energía, llegando a la exteriorización, al relato, a la creación y también al mito.

De hecho en la transformación de la energía cobra gran importancia la que hemos señalado como función primordial del sueño, la compensatoria. En esta concepción dinámica y energética de la conciencia resulta, como sabemos, de vital importancia la compensación entre la conciencia y el inconsciente<sup>184</sup>. El sueño, más allá de ser un ‘realizador de deseos’, vendría a constituirse en un restituidor del equilibrio energético. Así, mediante un correcto fluir de la energía propiciado por los símbolos, arribaríamos a la creación y la imaginación: otra de las grandes insignias del pensamiento junguiano. La creación de un objeto vendría precedida, explica Jung desde esta perspectiva, de la desaparición de una cantidad de energía equivalente<sup>185</sup>. En otras palabras, se establece una relación proporcional entre el

---

<sup>182</sup> Escribe de forma clara: “La máquina psicológica que transforma la energía es el *símbolo*” en Jung, C. G. “Sobre la energética del alma” en *Obras completas* Vol.8, *Op. cit.* p. 47

<sup>183</sup> Jung, C. G. “La función trascendente”, *Obras Completas* Vol. 8, *Op. cit.* p. 69-75

<sup>184</sup> La función compensatoria, como ya hemos esbozado con anterioridad, entre consciente e inconsciente forma parte de la obra de Jung desde sus creaciones más tempranas. Ya se halla su germen en *Sobre la psicología de la demencia praecox: un ensayo* (1907) y conforme se nutre de la obra de Freud y de Adler va tomando mayor consistencia. Así mismo su colega Maeder realiza sendos desarrollos sobre la energética compensatoria. Véase especialmente su artículo “*Régulation psychique et Guérison*” Schweiz. Arch. Neurol. Psychiatr, 1925

<sup>185</sup> Jung, C.G. “Sobre la energética del alma”, *Op cit.* p. 20

monto de libido convertido en objeto, fantasía, creación, y la cantidad de libido que abandona el torrente energético. Pero es necesario tener en cuenta, observa el suizo, que en virtud del ‘principio de constancia’ la energía se mantiene siempre estable, conservando su cantidad inicial. Con ello hace referencia a aquellos momentos en los que parece desaparecer un monto de libido o energía y en su lugar no aparece ningún objeto, al menos consciente. Se trataría entonces de una actividad puramente inconsciente que ateniéndonos al ‘principio de equivalencia’ debe de mostrar sus indicios claramente en la vibración del inconsciente del sujeto. De este modo Jung habla de un ‘movimiento de la libido’ que ya en el capítulo tres de *Transformaciones y símbolos de la libido* cataloga como un “desplazamiento de la libido” que inviste de forma simbólica otros objetos.

Hay en esta concepción dinámica ciertos elementos (arquetipos, imágenes, símbolos) que permiten también equilibrar y enlazar el componente individual de la psique del individuo con el componente colectivo. Y de nuevo a medio camino de ambos, surge el mito, tan importante como vemos para Jung pues los considera proyecciones de un inconsciente colectivo que pervive en el inconsciente individual por medio de unos eslabones: arquetipos (aquello que me habita sin percibirlo), imágenes arquetípicas (aquello que percibo sobre lo que me habita) y símbolos (lo que hago y la cultura hace conscientemente con lo percibido).

Jung abre este ensayo mediante el mito de Edipo para enfatizar a la vez dos puntos clave: en primer lugar su teoría ya no es la de Freud, y en segundo lugar el mito no actúa exclusivamente como metáfora, sino como compuerta de acceso al contenido del inconsciente colectivo. Así el estudio de los mitologemas constituye para el psicólogo una herramienta auxiliar en el estudio del inconsciente que conecta ya para siempre su desarrollo teórico con el terreno de la fantasía, la imaginación, la creación y el espíritu de los pueblos.

“La verdadera intención de esta obra se limita al estudio, lo más profundo posible, de todos los factores de la historia del espíritu que confluyen en un producto involuntario de la fantasía individual. A parte de las fuentes evidentemente personales, la fantasía creadora dispone del espíritu primitivo, olvidado y sepultado desde hace mucho tiempo, con sus imágenes

extrañas que se expresan en las mitologías de todos los pueblos y épocas. El conjunto de esas imágenes forma lo *inconsciente colectivo*, heredado *in potentia* por todo individuo”<sup>186</sup>

Es precisamente el gran contenido mitológico presente en las creaciones de Miller el que provoca la reflexión de Jung sobre el papel del mito en la conciencia e inconsciente del individuo. El psicólogo que, al topa con el texto, culmina ya un proceso en que se confiesa enterrado en faunos y titánides. Pues, como vimos, el viaje a EEUU en 1909 y el particular sueño sobre la gruta y las calaveras había elicidado en Jung un viraje hacia los mitos y los símbolos como estandartes de lo colectivo. El analista intensificó a tal punto el foco de atención sobre los mitos que, más tarde, confesó estar experimentando un estado de conciencia quasi alterado al hallarse en un manicomio de centauros. Los mitos pervivían, creía Jung, en amplios estratos de la psique individual; y su permanencia obedecía tanto a criterios gnósticos como espirituales, clínicos o morales.

“la múltiple repetición del relato mitológico significa la *anamnesis terapéutica* de contenidos, que, por razones que en un principio no resultan evidentes, no deben perderse”<sup>187</sup>

En el libro de Miss Miller encuentra Jung, por ejemplo, determinados símbolos lumínicos ( sol, fuego, luz ) que interpreta como elementos especialmente enhebrados a la libido. Destaco especialmente el que aparece en un poema llamado “La palomilla al sol” que Miller compone en un viaje desde Ginebra a París. Mientras mira por la ventanilla del tren, ve una paloma que parece perseguir la luminosidad del sol. Poco después, mientras trata de dormir, compone un poema. Para Jung el símbolo libidinal que el sol recubre es claro, añadiendo otros muchos ejemplos literarios entre los que subrayo desde el *Fausto* de Goethe, hasta versos de Hölderlin, o libros de Krishna.

Las creaciones de Miller surgen casi siempre en este estado liminar entre el sueño y la vigilia y contienen, según Jung, un gran magma de símbolos germinado

---

<sup>186</sup> Jung, C. G. *Símbolos de Transformación*, *Op. cit.* p. 24

<sup>187</sup> Jung, C. G. “Los arquetipos y lo inconsciente colectivo” en *Obras Completas Vol. 9/1*, Madrid, Editorial Trotta, 2002, p. 248



en lo inconsciente colectivo. Pudiendo ser drenado y correctamente descifrado únicamente mediante la lectura de sus representaciones colectivas.

Jung entendía las representaciones colectivas desde la relectura que Lévy-Bruhl hace del concepto de Durkheim. Para Lévy-Bruhl<sup>188</sup> no cabe establecer diferencias a nivel de representaciones colectivas entre la mentalidad prelógica y la mentalidad lógica. De hecho contradice precisamente a Durkheim al establecer que las representaciones colectivas no se guían ni tienen propiedades lógicas. Para Lévy-Bruhl son las características emocionales y sensoriales las que guían las representaciones colectivas. En esta misma senda propone el ‘principio lógico de participación’ según el cual hay una participación mística de muchos elementos que pueden compartir una misma esencia. Este principio de participación lo desarrolla para explicar la existencia de muchas representaciones colectivas que refutan el principio lógico del *tertium non datur* (es decir, en las que pueden ser una cosa y su contrario). No es difícil entender por qué Jung toma como referencia a Lévy-Bruhl pues gran parte de su teoría se apoya en el principio de participación mística y cree en unas representaciones colectivas “que ya entre los primitivos poseen significación psicoterapéutica” y sin las cuales “no cabe entender las relaciones arquetípicas de los productos del inconsciente”<sup>189</sup>

Jung presenta los textos de Miss Miller como ejemplo de una ‘imaginación creadora’ que se yergue desde el inconsciente colectivo y las relaciones establecidas entre sus arquetipos. No obstante, Miss Miller no es su paciente, no la conoce personalmente y elige cuidadosamente no extrapolar determinadas conclusiones sobre sus creaciones al campo de su historial clínico. Pese a ello, se permite elaborar una hipótesis que dé cuenta de la curiosa creación literaria de la americana. La

---

<sup>188</sup> Véase Lévy-Bruhl, L. *El alma primitiva*, Barcelona, Península, 1985

<sup>189</sup> Jung, C. G. *Símbolos de Transformación*, *Op. cit.* p.439 No obstante, desde mi punto de vista, Jung se alinea con el último Lévy-Bruhl, el que cuestiona sus propias tesis sobre el primitivismo, pues en un primer momento el antropólogo destaca precisamente por establecer una importante división entre la mentalidad lógica y la prelógica, acusando a la ‘mentalidad primitiva’ de falta de lógica debido al uso de la magia y la importancia de ciertas creencias. Lo positivo de Lévy-Bruhl es que finalmente fue crítico con sus propias premisas pudiendo concebir características prelógicas en todo tipo de sociedades al igual que lo hacía Bergson al tener en cuenta tanto la magia como el pre-logismo dentro de las sociedades civilizadas.

creación de Miller refleja, según Jung, una producción inconsciente que vaticina futuros y serios trastornos psíquicos. Según el analista hay toda una serie de contenidos que laten sonoramente en los escritos de Miller, productos de lo inconsciente que atraviesan las fronteras de la consciencia y se imponen, se hacen carne y verbo.

La disociación entre la consciencia y el inconsciente, observa Jung, podría ser una explicación bastante plausible, proviniendo con bastante probabilidad de la infancia de la mujer, pues los arquetipos, la imagen de Dios y otros imagos vertidos en clave religiosa otorgan un relieve a los textos, que Jung interpreta en términos paternos.

Jung, en lo que opera como epílogo de *Símbolos de Transformación*, lamenta no haber podido ayudar a Miller, pues no pudo siquiera conocerla en persona<sup>190</sup>. Cree que los médicos que la trataron no supieron ver con claridad esta disociación y el gran contenido colectivo que se reflejaba en los productos de su inconsciente. Si hubiera sido su paciente, explica, habría sido primordial reconciliar la conciencia con lo inconsciente. Para ello habría sido necesario poner a la paciente al tanto de la corriente de símbolos de cariz colectivo que estaba atravesando su inconsciente. La escritura resultante de este proceso de reconciliación, se aventura Jung, produciría una rica simbología que en los antiguos escritos apenas quedaba esbozada, detenida, absolutamente enquistada en un estado imaginal y fantasioso premórbido.

Destaco sobre esta creación premórbida la temática religiosa que toma gran protagonismo en los escritos de la joven. Por ejemplo en el segundo capítulo de la obra de Miller que aparece titulado como “Gloria a Dios. Poema onírico”, relata cómo en uno de sus viajes por Europa, durmiendo una noche en el buque que la transportaba de Nápoles a Livorno tiene un sueño que comienza con la voz de su madre, a la que siguen elementos corales de *La Creación*, estrofas de poemas de Milton y finalmente tres estrofas propias que Miss Miller se ve nítidamente

---

<sup>190</sup> Escribe Jung: “Si yo hubiera tratado a Miss Miller, habría tenido que comunicarle algo de lo que figura en este libro, para así educar su conciencia a fin de que hubiese podido captar los contenidos de lo inconsciente colectivo” Jung, C. G. *Símbolos de Transformación*, Op. cit. p.439

escribiendo dentro de su sueño. Al despertar cuenta que escribió efectivamente esas tres estrofas, tratando de reproducir exactamente las palabras que el sueño había vertido. Pasó los meses siguientes realizando pequeños retoques, en busca de la copia exacta. La realidad persiguiendo al sueño, exhausta. Este episodio se parece, recordemos, al episodio que vivió Coleridge y con el que hemos abierto esta primera parte. Recordemos que su poema *Kubla Khan* fue también antes soñado que escrito.

Jung interpreta la creación y el contexto poiético de “Gloria a Dios. Poema onírico” en términos paternos. Concibiendo la figura del creador como una introversión de la imago paterna.

“Desde el punto de vista psicológico, la imagen de dios es un complejo de representaciones de naturaleza arquetípica; tiene que ser considerada, por lo tanto como el representante de cierta cantidad de energía (libido) que se presenta proyectada. Parece ciertamente que la imago paterna ha sido el factor configurador de las principales religiones existentes”<sup>191</sup>

El paso del tiempo, el tránsito entre la infancia y la edad adulta, es uno de los grandes temas de la literatura universal. Y es también el trasfondo que observa Jung en los escritos de Miller. La necesaria figura del héroe, la denostada figura del padre, la presencia y ausencia del Dios de los mil rostros... El analista observa todos estos símbolos en las creaciones de Miller y localiza cierto desarrollo, cierto crecimiento. En los escritos de Miller, subraya Jung, suele aparecer claramente la figura de un héroe ( la propia Miller, por supuesto) que brega con dificultad por dejar atrás la infancia y alcanzar el mundo adulto. El contenido manifiesto nos hablaría de una necesidad de crecer, mientras que el contenido latente, analizado a nivel simbólico por Jung, indicaría la necesidad de evolucionar del inconsciente. En los escritos de Miller se percibe cómo el inconsciente se abre paso a dentelladas, haciéndose más y más grande, fagocitando y emanando luz a partes iguales. La función prospectiva de los sueños y creaciones de Miller, interpreta Jung, se dirige al crecimiento psíquico, a todo un nuevo nivel de posibilidades que se abría ante la norteamericana sin que ella pudiera, conscientemente, integrarlo.

---

<sup>191</sup> Jung, C. G. *Símbolos de Transformación*, *Op. cit.* p.81

La construcción de palabras a las orillas mismas del sueño en el caso de Miss Miller apuntan a dos de los grandes conceptos de la psicología analítica: la función prospectiva, que ya hemos desgranado de la mano de Maeder, y el proceso de individuación, cifrado aquí como *El Mundo, el Sol*, cartas del tarot<sup>192</sup> que refieren el desarrollo pleno, la luz. Pero sigamos antes las huellas que dejan en la tierra las ruedas del carro.

### ♠ *El carro*

La experiencia con los textos de Miss Miller le da a Jung la confianza necesaria para seguir escuchando el inconsciente desde el lado de la creación, la imaginación, la fantasía. Así, entre 1913 y 1916, justo tras su ruptura con Freud comienza a rumiar lo que sería el comienzo metodológico de su psicología analítica. Sabemos, por su autobiografía, que son años duros para el suizo. La ruptura con Freud le deja desorientado, lleno de temores, confundido y triste, hondamente triste. Pese a que continúa con la práctica analítica, no encuentra motivos para escribir sobre clínica, apenas lee tampoco. Así es como, tras este importante letargo, se arroja de nuevo a su inconsciente, escuchando aquello que antes la voz del padre no le dejaba apreciar. Y es precisamente su infancia, gracias a los sueños y la imaginación, la que viene de

---

<sup>192</sup> Para los más despistados o escépticos, que haberlos *haylos* (yo misma, por ejemplo) éste es el sistema que ha seguido este capítulo, la nomenclatura en base a las distintas cartas del Tarot. Sabemos de la importancia del Tarot en el pensamiento de Jung. Para Jung las figuras del Tarot remitían a ciertas figuras arquetípicas y no tenían tanto que ver con el futuro sino con el pasado, residiendo su poder predictor en el desciframiento de la influencia pasada en el momento presente. Por ello, las hemos utilizado como metáfora a la hora de seguir el hilo de su teoría. Para Jung las cartas del Tarot podían ser vistas también desde el lado alquímico, es decir, de un modo cíclico en que la carta del sol, por ejemplo, volvía a devenir luna. La simbología del Tarot era algo que evidentemente no le pasaba desapercibido al suizo. Con esa simbología he querido jugar yo y precisamente he preferido no revelarlo ni hacerlo explícito para mantener el juego de aquello que aún sin decir se dice. Reconociendo mis grandes limitaciones en materia de ocultismo he tomado las imágenes como referencias poéticas, metáforas que encontraba bellas y sugerentes. Espero que así sean entendidas. Recordemos, hemos comenzado por *La estrella*, para hablar de su primigenio interés en la noche y los sueños, seguida de *El emperador, la muerte* que desbrozaba su relación trágica con Freud. *El mago* para hablar de la importancia del componente teleológico y las figuras de Maeder y Flournoy, *La emperatriz*, que simboliza la fertilidad y la creación en el ejemplo de Miss Miller, *El Carro* que representa el cambio, la propia trayectoria, el éxito. Y por último *El Mundo, el Sol* dos de las cartas más positivas que harán referencia a la colectividad y la evolución del proceso de individuación.

nuevo al rescate. Un recuerdo, a medio camino de la fantasía y el sueño, del pequeño Carl Gustav de once años al que le encantaba inventar, jugar, crear. Y un torrente de emociones que le arrastra, imaginación mediante, hacia el camino de la cura.

Decide por lo tanto volver a jugar, volver a crear y a rememorar, por medio de la fantasía todo lo que puede rescatar de su infancia. Y recuerda sueños y pesadillas terribles y dioses y demonios y su imaginación va poco a poco proyectando todo ese magma mnémico ante él. Así opera una cura que Jung percibe, desde el primer momento, simbólica. El componente lúdico de la infancia le conduce a una creatividad que había dejado atrás. Y cuanto más imagina más material nuevo surge. Más fantasía, más creación. Y pinta, escribe, dibuja, talla piedras, y halla en ello un potencial sanador. Así comienza a forjar lo que conocemos hoy como la “imaginación activa”<sup>193</sup>, su método clínico del que derivarían figuras clásicas de su pensamiento como la sombra, el sí mismo, el *ánima* etc.

Así, cuando en los albores de su método comenzó a aplicarlo a sus pacientes, hizo énfasis en la importancia de permanecer al pie del sueño, la ensoñación, el delirio, la proyección, el fantaseo y especialmente expresiones artísticas como la poesía, el dibujo, la danza o la escultura<sup>194</sup>. La imaginación, pilar de su terapéutica, constituye para Jung la vía privilegiada de acceso al inconsciente colectivo. De hecho para el psicólogo este inconsciente colectivo es imprescindible a la hora de hablar de creación,

“la gran poesía, que bebe del alma de la humanidad, no se explicaría en mi opinión correctamente si se quisiera remitir a lo personal. Pues allí donde lo inconsciente colectivo pugna por hacerse vivencia y se funde con la

---

<sup>193</sup> Fue en un seminario del año 1925 donde explica cómo surge este método. Lo retoma de nuevo en sus memorias. Y podemos encontrar algunas menciones más técnicas en el volumen de sus obras completas dedicado a la práctica analítica Véase Jung, C.G. *La práctica de la psicoterapia: contribuciones al problema de la psicoterapia y a la psicología de la transferencia*, Madrid, Trotta, 2006 Otra obra a tener en cuenta es la publicada por Joan Chodorow en la que reúne algunos de los escritos de Jung, diseminados en su obra sobre la imaginación activa. Véase: Jung, C.G. *On active imagination*. Princeton, Princeton University Press, 1997

<sup>194</sup> Como es sabido abundantes corrientes de las técnicas psicodramáticas provienen de este método junguiano. Es el caso del “ensueño dirigido” de Robert Desoille o el denominado “psicodrama” de Jakob Levy.

consciencia de la época, acaece un acto creador que tiene que ver con la época entera, pues la obra constituye entonces, en el sentido más profundo, un mensaje para los contemporáneos.”<sup>195</sup>

Pese a describir algunos de sus mecanismos, la creación, para Jung, continúa siendo un misterio, un secreto a cuya naturaleza la psicología no puede dar respuesta. Concede al Freud de la *Gradiva* el mérito de haber investigado sobre las causas del fenómeno artístico, atribuyéndole un fuerte componente personal, vivencial, neurótico, con el que en parte coincide. Es decir, Jung no niega que las características personales del creador, sus vivencias, sus traumas no puedan influir en su obra<sup>196</sup> y cree que tanto Freud como algunos de sus discípulos<sup>197</sup> protagonizaron un gran avance a la hora de profundizar en esta línea de investigación y definir estas relaciones entre el artista y su creación. Mas considera que este tipo de análisis limita el arte, lo reduce a un plano personal, mientras que para Jung el arte remite a lo espiritual. De hecho, para el suizo, cuanto más se acerque el objeto artístico a su origen personal más cerca está de la clínica y más alejado del arte. Es decir, mientras que Freud habla de arte en general en términos de neurosis, para Jung sólo el arte que se adhiera por completo a este polo personal debe ser considerado en esos términos. En este sentido queda clara la distinción que practica Jung entre el sujeto y el objeto de la creación, pues si bien un sujeto puede presentar rasgos neuróticos, su obra no tiene por qué presentarlos y si los presenta, si está tan cercana al creador que muestra sus mismos síntomas, entonces más que obra de arte es neurosis. Pues para Jung el artista presenta una estructura dual con dos binarios: personal-humano/impersonal-creativo. Es decir, el ser humano tiene evidentemente un polo personal del que no puede desprenderse, es la esfera humana, pero como creador posee a su vez un polo impersonal que le sobreviene y que ejerce el dominio sobre el polo personal, ésta es la esfera creativa. Desde mi

---

<sup>195</sup> Jung, C.G. “Psicología y Poesía” , *Obra completa* vol. 15, *Op.cit.* p.90

<sup>196</sup> “No puede negarse que la psicología personal del poeta puede, en ciertos casos, rastrearse hasta sus raíces y hasta las ramas más alejadas de su obra” *Ibíd*, p.92

<sup>197</sup> Véase algunos y muy interesantes trabajos de Rank [“El artista” (1906) “El mito del nacimiento del héroe” (1909) “El tema del incesto en la poesía y la leyenda” (1912) “Don Juan” (1924) “El doble” (1925)]

punto de vista esto también se explica en tiempos verbales: mientras que el autor vive en el pasado y en el presente, su obra pertenece siempre al futuro, por ello se trata de circunstancias distintas, por ello pese a emanar de un mismo agujero se comportan de forma tan distinta y obedecen a leyes físicas distintas.

Este dominio que ejerce el polo impersonal creador no deja al ser humano indemne, al contrario, explica Jung, le exige un sacrificio, una merma de esos anhelos personales en aras de sacar adelante la obra. Ello explicaría en gran parte el desgarró, la tristeza inconsolable, la insatisfacción crónica que acompaña a muchos artistas desde tiempos remotos.

Fascinado por la figura del *Fausto* de Goethe, Jung usa precisamente la escritura de esta obra para argumentar su formulación del concepto de arquetipo. Pues se pregunta si un autor que no fuera alemán podría haber escrito *Fausto* o si Nietzsche sin ser germano pudiera haber elaborado *Así habló Zaratustra*. Preguntémonos también si Goethe podría haber escrito *El Quijote* o Brecht *Bodas de sangre*. Esto se explica, según Jung, por la presencia de una serie de figuras correspondientes a arquetipos que descansan en determinadas culturas de formas distintas. En la alemana del *Fausto* sobresale por ejemplo el arquetipo del mago ilusionista y del sabio, cada uno cargado con un conjunto de atributos fácilmente identificables que están fuertemente enraizados en el inconsciente y van despertando y durmiendo según las épocas y sus guías artístico espirituales. De este modo, el humus que dormía hace cien años, surge ahora en la obra del creador que lo vuelca en un molde, calmando de este modo la sed de sus congéneres. Sed de algo que uno, como espectador, intuye, necesita, clama, aun sin identificar, sed de algo que emerge en función de las épocas y repara y da pan.

Para Jung estas obras que emergen desde un fondo colectivo, enormes como titanes, cumplen una función, dar de nuevo vida a esos estratos temporales que habitan de manera inconsciente a todos los seres.

Estas obras con mayúsculas actuarían, para el psicólogo, *a la manera* de los sueños: “es como un sueño que, a pesar de toda su evidencia, no se interpreta a sí mismo y tampoco es nunca unívoco. Ningún sueño dice: «Debes hacer esto» o «Ésta

es la verdad»; presenta una imagen, del mismo modo la naturaleza permite a la planta crecer, y en nuestra mano está extraer conclusiones de él”<sup>198</sup>

Así hablaríamos, frente a un conocimiento meramente del logos, de un conocimiento imaginal, de innegable arcaica impronta. Así las investigaciones de Jung derivarían pronto hacia el conocimiento alquímico, por todo lo que en él había de creación, de combinación de sustancias y sedimentos. Desde su terapéutica y a raíz de su autoanálisis, Jung comienza a implementar una manera diferente de escuchar el inconsciente. Siendo fundamental, por ejemplo, la presencia de dos lenguajes que, consideraba, estaban más alejados de la cer(razón) del pensamiento: el mito y la imagen.

Para Jung la imagen posee un poder innegable sobre los procesos psíquicos hasta el punto de afirmar que el fenómeno anímico, para ser considerado como tal, debe necesariamente de ser considerado en términos imaginales, no pudiendo existir como proceso del aparato psíquico si no es por este medio. Tomando las imágenes del sueño en un primer momento sin tratar de interpretarlas es como el suizo comienza a observar las características míticas y simbólicas que aparecen en la ‘imaginación activa’. Para ello era importante enfatizar el polo simbólico<sup>199</sup> frente al polo del signo. Un polo simbólico que dejaba a un lado su faz referencial y cognitiva para impregnarse en su faz emocional, inconsciente, condensada, amalgamada. La excesiva significación del sueño opacaba, a ojos de Jung, su resonar ancestral.

---

<sup>198</sup> Jung, C.G. “Psicología y Poesía”, *Op. cit.* p.97

<sup>199</sup> Son muchos los investigadores posteriores de otras disciplinas que han seguido a Jung en su concepción del símbolo. Turner, por ejemplo, realiza una preciosa interpretación sobre el símbolo de “el árbol de la leche” utilizando un razonamiento junguiano, para poder formular su teoría sobre los “símbolos rituales” y los ritos de paso. Véase su ya clásico ensayo Turner, V. *La selva de los símbolos*, Madrid, Siglo XXI, 1990

Conocida es también la taxonomía del símbolo que expuso Sapir, al que sigue Turner en su etnografía de los ndembu, al hablar de las ligazones entre los símbolos, la carga afectiva y el plano inconsciente. Véase Sapir, E. *Selected writings*, Berkeley, University of California Press, 1963



## ☛ *El Mundo, el Sol*

Pese a tratarse de un inconsciente colectivo de matriz histórica, Jung señala, de forma relevante para nuestra investigación, que sus fuerzas no anclan al individuo sino más bien lo impulsan. No se trata de meras ruinas, son fragmentos, restos de cerámica, lechos de arena entre los que brota la vegetación. En palabras de Jung:

“lo inconsciente no es sólo condicionamiento histórico, sino que al mismo tiempo engendra el impulso creativo”<sup>200</sup>

Y de esta creación, en combinación con la función compensatoria, advendrá la teoría sobre la individuación. Explica el psicólogo que, al igual que se le revelaron los motivos fijos tras cientos de sueños analizados, había algo que permaneció oculto durante años tras el fenómeno compensatorio.

“Pero a medida que se ahonda en la experiencia estos actos compensatorios aparentemente únicos van encajando en una especie de plan. Parecen entonces estar relacionados entre sí y sometidos, en un sentido más profundo, a un objetivo común, de tal manera que una larga serie de sueños ya no aparece como una absurda yuxtaposición de sucesos únicos e incoherentes, sino como un proceso evolutivo que discurre ordenadamente. He llamado a este proceso inconsciente que se expresa espontáneamente en la simbología de largas series de sueños, *proceso de individuación*”<sup>201</sup>

Al hablar de cadenas de sueños Jung sigue obviamente a William James que hablaba de cadenas de representaciones sumidas en la ensoñación. Pero también sigue a Freud sin percatarse. Pues ya Freud en 1911<sup>202</sup> habla de la importancia de determinados sueños, aquellos denominados en *La interpretación de los sueños* como ‘programáticos’ o ‘biográficos’ en los que puede condensarse todo el contenido de la neurosis del paciente. Poniendo esto como ejemplo, Freud lo que trata es de enseñar que la interpretación de los sueños debe de hacerse de forma fluida, acompañando

---

<sup>200</sup> Jung, C.G “La estructura del alma”, *Obras Completas vol.8 Op. cit* p.159

<sup>201</sup> Jung, C. G “De la esencia de los sueños”, *Op. cit.* p.289

<sup>202</sup> Freud, S. “El uso de la interpretación de los sueños en el psicoanálisis” , *en Obras Completas XII Op. cit.* pp. 88 y ss.

al paciente. Lo que quiere decir que si el paciente trae nuevos sueños han de analizarse aún dejando a medias la interpretación más antigua, pues probablemente determinados sueños, los más importantes, no se descifren sino hasta el final del análisis, de hecho sean precisamente estos los que marquen el final. Desde mi punto de vista, la orientación mística y colectiva que le otorga Jung es una relectura de esta premisa freudiana.

Jung a los componentes de estas cadenas de sueños los llama ‘sueños significativos’, y cree que procederían del inconsciente colectivo, siendo su importancia en la vida del individuo esencial, como veíamos en los sueños del propio Jung . A muchos de ellos les atribuirá una configuración estética y una gran “belleza poética” <sup>203</sup> y debido a su procedencia colectiva la interpretación será más compleja debiendo de recurrir a diversas fuentes de conocimiento como la mitología.

No se trata de sueños aislados sino de cadenas de sueños que actúan de forma conexas. En ellos identifica lo que denomina ‘simbolismo de los mandalas’.

Para que el concepto tome tierra, veamos un ejemplo. En *Psicología y Alquimia* podemos rastrear junto a Jung una muestra de cincuenta y nueve sueños elegidos de entre más de mil sueños de un solo soñante, paciente del psicólogo. Durante estos cincuenta y nueve sueños Jung describe minuciosamente las características de cada uno de ellos. Encontrando en todos este atributo, este ‘simbolismo de mandala’ que caracteriza a los sueños significativos del proceso de individuación. Este ‘simbolismo de mandala’ estaría presente ya desde el primer sueño del sujeto, pues, aclara Jung, no es algo que se vaya formando sino que se va viendo cada vez con mayor nitidez, por ello, explica, es por lo que estaríamos hablando de un “arquetipo inherente al inconsciente colectivo”<sup>204</sup> que representaría la totalidad del alma en forma mítica.

---

<sup>203</sup> Jung, C. G “De la esencia de los sueños”, *Op. cit.* p.291

<sup>204</sup> Jung. C. G *Símbolos oníricos del proceso de individuación*, en *Obras Completas*, Vol.12, Madrid, Trotta, 2015, p.153

Jung recordaba, lo hemos visto antes, el primer sueño que le marcó, debía de tener tres años. En este primer sueño estarían, según el suizo, contenidos ya toda la cadena de sus sueños posteriores, y el crecimiento del individuo se produciría en una doble dirección: hacia delante pero también hacia atrás, pues todo sueño posterior debía de devolver a ese sueño primigenio en el que él mismo ya estaba contenido.

La individuación nos remite en Jung por lo tanto a una transformación simbólica realizada a través de la imaginación, en el sentido en que el alma va, poco a poco, encontrando el camino psíquico hacia el “sí mismo”. Este proceso, este camino, es lo que concibe Jung como “un proceso de centrado, esto es, la formación de un nuevo centro de la personalidad”<sup>205</sup>, centro que no puede ser cognoscible y cuya expresión sólo puede ser manifestada mediante la forma simbólica.

Se trataría, como vemos, de una autorrealización, un devenir individuo, un regreso a una unidad interior en la que tiene también su importante lugar el mundo circundante, el cosmos. La integración del sí mismo con el mundo exterior es precisamente uno de los objetivos de este proceso. El sujeto que sueña torna hacia sí pero después de haber mirado el fuera, lo otro. Por ello es fundamental esta integración que a modo de ‘participación mística’ enhebra a la humanidad y sus estratos históricos. Reconocer la colectividad del sí mismo forma parte del proceso que convierte a la persona en individuo. Un proceso que surge al modo compensatorio o alquímico pues en la individuación los opuestos se reconcilian y funden, encontrando el equilibrio. Este proceso de individuación destilado de la función compensatoria que Jung encontraba en el sueño, se formula como culmen del camino, equilibrio perfecto, realización de aquello que hasta el momento dormía *in potentia*.

Las vicisitudes del héroe, por ejemplo, que Jung descubre en los escritos de Miller, sirven para encarnar este proceso, esta lucha del ser consigo mismo, con la autoridad paterna, con el mundo, hasta finalmente aceptar la sombra y el ánima, y

---

<sup>205</sup> *Ibid.* p.41

finalmente el destino, convertirse en sí mismo.

Los sueños, trabajando al sujeto en su dormir, irían poco a poco ayudando a recorrer este camino, trazando un nuevo centro, acercando progresivamente la persona al individuo. Los sueños avanzan, flechas de lanza, mostrando mediante imágenes y símbolos todo el contenido arquetipal del sí mismo, fogonazos de luz en mitad de la noche. Arribando por fin el sujeto al sí mismo, donde de forma quasi mística los bordes del mundo ya no entran en conflicto con los del propio cuerpo. No hay lugar para las dualidades, pues el conocimiento inconsciente y consciente emerge de forma integrada; el sujeto y el objeto mutuamente penetrados, el pasado y el presente enhebrados. Detenido el sí mismo en la quietud de la propia sombra, y el tiempo que no avanza.



### 3. Agujeros del tiempo, alumbramiento, en Zambrano

“Ser de deseo, o deseo de ser,  
el hombre busca lo imposible:  
coincidir con su sueño.

Ser idéntico a sí”

*Poéticas del vacío*

Hugo Mújica

El mundo de la razón, las apariencias, era para el poeta William Blake la tierra a la que los hombres se habían arrojado, temerosos, prestos a encontrar el fin y el principio de las cosas (“¡Despierta, despierta mi pequeño!”) No obstante este mundo formaba también parte del mundo superior, donde no habitaba la razón, donde todo era visión. Para Blake no existían los contrarios, o sí, ciertamente lo hacían pero no de forma excluyente, por lo tanto sin aspecto de contrarios: el bien y el mal, la naturaleza y el progreso, Dios y el hombre, formaban parte de un continuum de energía cósmica (“Despierta, tu Padre te protege”)

El tiempo también entroncaba con este continuo, de modo que el pasado y el porvenir se fundían constantemente (“Oh, ¿cuándo volveré allí?”), en una especial concepción histórica según la cuál los conflictos históricos son “expresión de un mundo espiritual condicionante”<sup>206</sup> La historia para Blake no es tragedia, pero tampoco es acumulación, es desmembramiento del gigante Albion, son los cuatro Zoas, es el propio devenir del tiempo que está en movimiento pues es creación, para Blake lo fundamental es la creación. (“Oh, ¿qué tierra es la Tierra de los Sueños?”) Creación incluso de una civilización que ha perdido el contacto con su cuerpo más inmediato, lo divino. Aquello que adviene y hay que recibir sencillamente depurando las ya clásicas “puertas de la percepción”, para poder acoger nuestra

---

<sup>206</sup> Nos dice Enrique Caracciolo, traductor, en una introducción a su obra. Véase Caracciolo, E. Introducción en Blake, W. *Antología bilingüe*, Madrid, Alianza, 2009 p.8

esencia, nuestro potencial humano<sup>207</sup>, confundidos Padre en el hijo e hijo en el Padre, emanando a chorros lo sagrado (“¡Padre, oh padre! ¿Qué hacemos aquí en esta tierra de incredulidad y temor? La Tierra de los Sueños es mucho mejor, allá lejos, por sobre la luz del lucero del alba”)

Desconozco si María Zambrano fue una lectora asidua de Blake. Lo que sí tengo claro es su particular humanismo, su esperanza (siempre la esperanza) en el advenimiento de la persona, aquello que era lo más humano de los humanos. Aquello que, al igual que en Blake<sup>208</sup>, era tan humano que divino era. Tanto Blake como Zambrano comparten además la privilegiada vía de acceso de los sueños, la visión que es alucinación y delirio, la piedad y la esperanza (de nuevo la esperanza).

Encontramos la obra de Zambrano enhebrada a la visión del poeta y de manera mucho más inmediata a las figuras analíticas de Freud o Jung, sus compañeros en esta nuestra primera parte. Serán numerosos y relevantes los ecos psicológicos y psicoanalíticos que aparecen en el pensamiento zambraniano, desde la rápida asunción del subconsciente<sup>209</sup>, la importancia de un conocimiento del sí mismo o el lugar fundamental de los sueños.

---

<sup>207</sup> Así lee Harold Bloom a Blake, como un visionario más que un místico. “He was a visionary, rather than a mystic, and, like D.H Lawrence and Sigmund Freud, he hoped to encourage us to exalt our human potential. Perhaps William Blake can best be termed an apocalyptic humanist, who urges us never to forget that all deities reside within the human breast” Harold, B. Foreword to the 2008 Edition on Blake, W. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Ed. David V. Erdman, Berkeley, University of California Press, 2008 p. XXIV

Los fragmentos poéticos que he intercalado en el texto pertenecen a “The Land of Dreams”, recopilado dentro del apartado de canciones y baladas del poeta, p.486

<sup>208</sup> En este sentido, el poeta norteamericano T.S. Eliot, que reconoce en Blake una influencia que hubo de acompañarle toda la vida, escribe: “Blake estaba dotado de una especial capacidad de comprensión de la naturaleza humana, de un notable y original sentido del idioma - y de su música -y estaba además tocado con el don de la visión alucinada” Eliot, T. S “William Blake” en *La aventura sin fin*. Edición de Andreu Jaume, traducción de Juan Antonio Montiel, Barcelona, Lumen, 2011 p.71

Como vemos, de nuevo el adjetivo humano relacionado con Blake. A parte de esto, reconozco todas las características con las que Eliot rocía a Blake en la propia Zambrano, su original idioma y musicalidad, su comprensión de lo humano y su personalísima visión alucinada.

<sup>209</sup> Nos vamos a referir varias veces al término subconsciente pues es el término que la filósofa emplea con mayor frecuencia. En un primer momento de su obra, de hecho, no se observa claramente una diferenciación terminológica de la topología psíquica (inconsciente /preconsciente/subconsciente/conciencia) y el uso del término subconsciente sirve para referir todo lo que queda detrás, en la otra escena. Más adelante, avanzado su método sí se ve que la filósofa distingue entre subconsciente e inconsciente con un matiz bastante original, lo veremos.

## ☛ Desde Freud

Las palabras del psicoanálisis llegan a España casi al tiempo que son dictadas en Viena. El primer artículo que se traduce al castellano data del año 1893, la célebre “Comunicación preliminar” de Breuer y Freud desembarca en España apenas un mes después de ser publicada por primera vez<sup>210</sup>. Reconoce Strachey en carta a Ludovico Rosenthal que se trata de “la primerísima traducción de una obra de Freud que se haya publicado en el mundo”<sup>211</sup>. Su rápida traducción estuvo, se cree,

---

<sup>210</sup> En los últimos años son cada vez más los investigadores que están aterrizando la historia del psicoanálisis en España. Sin dejar de mencionar, evidentemente, figuras pioneras de la medicina como las de Manuel Gayarre, que lo criticó ferozmente, Fernández Sanz, Ángel Garma, primer psicoanalista español de la IPA, Gregorio Marañón o Laín Entralgo, dirijo la mirada hacia la perspectiva específicamente histórica del movimiento. Ejemplo de uno de los primeros artículos de perspectiva histórica en castellano es el estudio de Blas de Aritio, F. A. “Hacia una historia del psicoanálisis”. *Estudios de Psicología*, nº8, 1981, pp.116-133 que realiza una panorámica de la cronología psicoanalítica, incidiendo en su desembarco en países como EEUU, destrabando sus ramificaciones teóricas y relacionándolo con otras corrientes empíricas y filosóficas. Mas, no entra en territorio español. Para ello deberemos recurrir a otros trabajos como el artículo de García de la Oz, A. “Freud en Castellano”, *Libros (Revista de la Sociedad Española de Crítica de Libros)*, nº36, pp.2-9 1985 que versa sobre las primeras traducciones de Freud tejidas por López-Ballesteros y el relevo encontrado en Etcheverry. Mención especial merecen los trabajos realizados en el Levante español. Pues en la Universidad de Murcia destaca la alianza formada por Carles, Muñoz, Llor y Marset que, tras más de una década investigando los orígenes del psicoanálisis y su relación española, recopilaron sus antiguos artículos doctorales en Carles, F., Muñoz, I., Llor, C., Marset, O. *Psicoanálisis en España (1893-1968)*, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2000. O la Universidad de Valencia donde destacan las figuras de Mestre, Bermejo o Tortosa. Destaco especialmente el ensayo de Hecio Carpintero y Vicenta Mestre del año 1984. Véase: Carpintero, H. y Mestre, V. *Freud en España. Un capítulo de la historia de las ideas en España*, Valencia, Promolibro, 1984. De Vicente Bermejo destaca su tesis doctoral titulada *La institucionalización del psicoanálisis en España en el marco de la A.P.I.*, así como sus artículos “Freud y el psicoanálisis en la psicología española de los años cincuenta” *Revista de Historia de la Psicología*, vol.14, nº3-4, 1993 pp.225-269 ; Bermejo, V. “La difusión de las ideas de Freud y del psicoanálisis en los primeros años de la dictadura franquista” *Revista de Psicología Universitas Tarraconensis*, vol.XXI, nº1-2, 1999 pp.112-126 . Y recientemente Mestre, V., Bermejo, V. y Tortosa, F. “Entrada y difusión del psicoanálisis en España” *Revista de Historia de la Psicología*, vol.24, nº2, 2003, pp.273-289. Por último, especial mención merecen los trabajos recientes de la francesa Anne-Cécile Druet que ponen el acento en la España de Franco, la guerra civil, la influencia de Lacan y la relación entre psicoanálisis y representaciones culturales. Véase, como ejemplo Druet, A. “Historiografía del psicoanálisis en España (1975-1985)”, *Archivos de Psiquiatría*, 69 (3), 2006, pp. 197-217 o Druet, A. “Ecos socioculturales de la introducción del lacanismo en España”, *Cahiers de LIRICO*, (4), 2008, pp. 165-174. Espero con estas referencias no abrumar, sino ofrecer hilos desde los que el lector quiera tirar, pues las pinceladas que ofrecerá este apartado serán, lamentablemente, escasas para no alejarnos en demasía de nuestro recorrido.

<sup>211</sup> En nota introductoria a la “Comunicación preliminar” Véase Breuer y Freud *Estudios sobre la histeria (1893-95)* en *Obras Completas II, Op. cit.* p.9



motivada por un grupo de psiquiatras barceloneses que practicaban el método hipnótico. Así apareció en la *Revista de Ciencias Médicas de Barcelona* y algo después en *La Gaceta Médica de Granada*. De modo que la entrada del psicoanálisis en España se produjo también a través de la histeria y el sueño, un sueño que en un principio interesó, como es lógico, al polo clínico pero que en seguida despertó curiosidad en filósofos y artistas que “vieron en la nueva doctrina posibilidades inéditas de ahondamiento en la capacidad creativa del ser humano”<sup>212</sup>

Y desde el polo clínico y el polo filosófico hubo en España dos figuras decisivas a la hora de esparcir las semillas analíticas: Gregorio Marañón<sup>213</sup> y Ortega y Gasset. Debido al sendero que seguiremos en este capítulo nos detendremos en el segundo.

Ortega y Gasset fue determinante en la traducción y publicación de las obras de Freud en España. Lector de Freud desde su juventud, ya en 1917 comienza a insistir a la editorial Biblioteca Nueva sobre la importancia de su presencia en español, apareciendo en 1922 el primero de los volúmenes. La editorial publicaría, hasta el año 1934, diecisiete volúmenes de las obras completas de Freud, con López Ballesteros al timón de la traducción. Al igual que había sucedido con la “Comunicación preliminar”, las obras completas de Freud traducidas al español coincidían casi en el tiempo con la recopilación de los *Gesammelte Schriften*. En un primer momento el prólogo a las *Obras Completas* fue consignado a Ortega que describe la contribución de Freud como “la creación más original y sugestiva que en los últimos veinte años ha cruzado el horizonte de la Psiquiatría”<sup>214</sup>.

Ya en 1911 había hablado de Freud en “Psicoanálisis ciencia problemática”<sup>215</sup>, resultando positiva su valoración sobre el concepto de inconsciente freudiano y el

---

<sup>212</sup> Mestre,V., Bermejo,V. y Tortosa,F. “Entrada y difusión del psicoanálisis en España” *Op. cit.* p.276

<sup>213</sup> Estas son las dos figuras que señalan específicamente Carpintero y Mestre en su ensayo ya citado: Carpintero, H. y Mestre, V. *Freud en España. Un capítulo de la historia de las ideas en España*, Valencia, Promolibro, 1984

Sabemos además que Gregorio Marañón pudo conocer en persona a Freud gracias a la mediación de Marie Bonaparte.

<sup>214</sup> Ortega y Gasset, J. Prólogo en Freud, S. *Obras Completas I*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1922, pp. 5 y ss.

<sup>215</sup> Ortega y Gasset, J. “Psicoanálisis ciencia problemática” en Ortega y Gasset, J. *Obras Completas I*, Madrid, Revista de Occidente, 1946 pp. 216-237

análisis como cura, como práctica terapéutica. Mas Ortega incidía en los problemas que planteaba el considerar el psicoanálisis como ciencia, más próximo según el filósofo a los terrenos de la lógica, la historia o la filosofía del lenguaje. En el prólogo de 1922 a sus *Obras Completas* volvería a señalar, no obstante, la importancia del polo clínico del análisis, su terapéutica centrada en la representación y no en el soma, apreciación que encontramos ya en el artículo de 1911.

Sin embargo era el primer Freud el que interesó a Ortega, que se sentía más cercano al psicoanálisis vinculado al trauma, donde percibía el filósofo el importante peso del tiempo. Superada la teoría del trauma, la etiología sexual no terminó nunca de convencer a Ortega. Su postura se fue volviendo cada vez más crítica.

María Zambrano, discípula de Ortega, utiliza el concepto de subconsciente ya en su primer libro, *Horizonte del liberalismo*. en el que critica la construcción del individuo generada a instancias del liberalismo. Freud llega a Zambrano probablemente tamizado por Ortega y por una figura que en raras ocasiones se nombra a la hora de hablar del vienés, pero que fue sin duda una influencia importante en la elaboración zambraniana, Unamuno<sup>216</sup>. Unamuno, al igual que Ortega pero de forma aún más virulenta, rechaza el desarrollo teórico de la libido y, de hecho, considera a ésta en términos exclusivos de lujuria lo que habría contribuido a la crisis de Occidente (*La agonía del Cristianismo*, 1924).

La crítica de Zambrano a Freud se gesta ya en torno al concepto de inhibición en su segundo libro publicado, *Los intelectuales en el drama de España* (1937), concepto sobre el que la filósofa reflexionará a lo largo de toda su trayectoria, desde estos

---

<sup>216</sup> González García, E. “Unamuno y Freud, dos antropologías y un mismo método” *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, n°29, 1994, pp.69-90. La relación entre ambos corpus no es literal sino inferida, pues Unamuno no cita explícitamente a Freud, si bien en su biblioteca había ensayos del vienés profusamente subrayados y muchos de los desarrollos que pueblan obras como *La tía Tula*, *Abel Sánchez* o *El otro*, rezuman aroma analítico. Escribe González García: “La ruptura del primado de la conciencia cognoscitiva (raciocentrismo) y el énfasis en la radicalidad del lenguaje polisémico del deseo (mitos, metáforas, símbolos), cuyos sentidos ocultos hay que desentrañar, son dos de sus coincidencias básicas”p. 72

Conocido es también el paralelismo más que evidente en la envidia de *Abel Sánchez* y las tesis que elaboró Melanie Klein en *Envy and Gratitude and other Works* London, Vintage Random House, 1997. Desde otra vertiente, Armando Savignano propone dos acercamientos distintos a *Niebla* o bien desde Kierkegaard y la decisión existencial o bien desde Jung y el camino de la autoconsciencia véase Savignano, A. *María Zambrano: La razón poética*, Granada, Editorial Comares, 2005 pp.104 y ss.

primeros escritos hasta su investigación sobre los sueños, pasando por *El Hombre y lo Divino* (1954) que supondrá un importante punto de anclaje de su pensamiento. En *España, Sueño y Verdad*, por ejemplo, alude a la inhibición criticando a Freud el desarrollo que la vincula con la libido. Y en *El sueño creador* acepta la premisa freudiana sobre la moral social y el constreñimiento del deseo, pero le resulta escasa como explicación finalista<sup>217</sup>. A ojos de la de Vélez se trata de una postura en exceso reduccionista ya que la inhibición, mecanismo con el que la filósofa está de acuerdo, actuaría siguiendo otros cursos más allá de los puramente libidinales. Para ella, que conjuga la inhibición desde la perspectiva metafísica, esta originaria inhibición del ser humano consistiría precisamente en la que hace que el hombre se sienta demasiado humano para su origen divino. De hecho en este texto menciona la “voluntad de poder” de Nietzsche, que también retomara Adler<sup>218</sup>, relacionada con este mecanismo, este querer ser y a la vez no querer, inhibición mediante.

Será expresamente en “El freudismo, testimonio del hombre actual” (1940) donde la filósofa aborde la figura de Freud. En este texto a grosso modo explica el método del análisis enclavándolo especialmente en la Viena del s.XIX y describiéndolo, ambiguamente como fue siempre su posición respecto a Freud, como “bien y mal de nuestro tiempo”<sup>219</sup>

Dentro de los males, la poeta señala, la extraña afición del hombre moderno de atesorar sus enfermedades. Y cuando esto sucede, cuando el hombre atesora la

---

<sup>217</sup> Se pregunta: “¿por qué? ¿Por qué esta criatura dotada, sí, de deseo y, aún más exactamente de avidez, cuya esencia nos es desconocida ha de revertirse, inventarse historias e inventárselas a los otros, nunca ausentes del todo, ha de huir y esconderse? ¿De quién, por qué se siente perseguido? ¿Quién le mira cuando está en su cueva como no nacido aún?” Zambrano, M. *El sueño creador*, en *Obras Completas vol. III* Edición dirigida por Jesús Moreno Sanz con la colaboración de Sebastián Fenoy Gutiérrez, María Luisa Maillard García, Fernando Muñoz Vitoria y Virginia Trueba Mira. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, p.1.010

<sup>218</sup> Adler, muy influido por San Agustín o Nietzsche, se cuela entre las lecturas de la filósofa al restar importancia, lo vimos, al componente sexual y atribuírselo al poder. Para Adler la ‘voluntad de poder’ resulta estructural en la neurosis y conduce al neurótico hacia una ‘autodivinización’ (Véase Adler, A. *El carácter neurótico*, Barcelona, Planeta de Agostini, p.53) Teniendo en cuenta esto no es de extrañar que Zambrano, inmersa en su elaboración de lo divino en el hombre, estuviera de acuerdo con las premisas del psicólogo.

<sup>219</sup> Zambrano, M. “El freudismo, testimonio del hombre actual” en *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 2008 (1950) p.124

enfermedad ya no se trata de una enfermedad que uno tiene, sino de una enfermedad que uno es. Este salto que pone de relevancia Zambrano, será muy importante a la hora de considerar las enfermedades mentales de manera óptica o circunstancial.

“Toda alma humana necesita un mínimo de claridad sobre sí misma y el no alcanzarla será causa de su deformación, deformación que es sencillamente esclavitud. Freud, con sabiduría antigua no borrada, parecía saber esto. Entonces se le ocurrió un camino. Un camino de astuta suavidad, propio para penetrar en un recinto como el alma humana que se defiende cuando alguien intenta abordarla”<sup>220</sup>

Aquí tenemos la curiosa explicación zambraniana sobre el fenómeno de la resistencia. Y como vemos, una “sabiduría antigua” que la filósofa otorga a Freud de forma significativa, pues dejando a un lado la crítica, es capaz de subrayar en Freud una de las mejores cualidades que ella podría encontrar en cualquier persona, un saber ancestral que no ha sido arrastrado por completo por la modernidad. El calado clásico del conocimiento y hacer freudiano es indiscutible a estas alturas.

Pero regresemos a la senda onírica pues en este texto la filósofa realiza un pequeño recorrido por la historia y su concepción de los sueños. Hace hincapié crítico en que el hecho de que Freud los utilice como material de conocimiento no es en absoluto transgresor pues siempre, desde los ecos más remotos de las ruinas, han sido revelación. Lo que diferencia a los antiguos del método de Freud es que en la antigüedad los sueños ofrecían información sobre el futuro, era una revelación prospectiva, mientras que el analista los plantea como material de revelación retrospectiva. Una orientación que Zambrano comparte pues también cree que el Leteo es el responsable de arrastrar lo vivido, que es rescatado gracias al soñar<sup>221</sup>.  
Escribe Jesús Moreno:

“No es posible, para Zambrano (ni en realidad para Freud), ni vivir enteramente ni pensar al completo sin sumergirse en los propios sueños.

---

<sup>220</sup> *Ibíd.* pp.130-131

<sup>221</sup> Escribe años más tarde “Desde él asciende el soñar. Asciende, como desde un supremo olvido, lo ocultado por el tiempo” en Zambrano, M. *Los sueños y el tiempo, Obras completas III, Op.cit.* p.859

Sueños y cuerpo guardan “la promesa” que es el ser del hombre a través de los diversos estratos en que va manifestándose la vida de su ser”<sup>222</sup>

Es en esa “promesa”, ese “ser del hombre” en el que radica la diferencia entre ambos, pues para Zambrano, la función retrospectiva no excluye la prospectiva y el soñar empuja al hombre hacia delante. Es en esta promesa donde ya comienzan a resonar ecos de Adler y Jung. Pero quedémonos un poco más en Freud pues Zambrano continúa en este texto describiendo el aparato psíquico y el mecanismo de la inhibición y represión apuntando al importante hallazgo del analista al señalar que el sujeto no sólo suprime cosas de cara al exterior sino también y principalmente de cara al interior. Parece conceder aquí crédito la filósofa a Freud, mas vuelve este descubrimiento en algo tremendamente mundano y nos vuelve a poner los pies en la tierra al sacar a colación el refranero español y dar, sin pretenderlo, una maravillosa definición de síntoma: “Lo que no va en lágrimas, va en suspiros”<sup>223</sup>.

Con este refrán la filósofa expresa el hecho de que todo encuentra su manifestación, de una u otra forma en el mapa psíquico, pues nada pasa, Leteo abajo, sin dejar su marca, su huella, su formación de compromiso. En un primer momento uno podría pensar que al equiparar el descubrimiento freudiano con un refrán Zambrano rebaja la importancia del analista, pero si uno conoce el pensar zambraniano sabrá que, aunque lo plantee como una crítica, el paralelo de una teoría científica con un objeto cultural o folclórico es uno de los mejores respaldos epistemológicos que podría hallar la filósofa.

Bien, de modo que hasta aquí, salvo por la actitud crítica que transparentan sus referencias, parece Zambrano estar de acuerdo con Freud en bastantes aspectos de su aparato teórico mas es al llegar al término de libido cuando la filósofa muestra sus resistencias a aceptar la etiología sexual como moción almatika. En la misma línea de Jung, Ortega, Unamuno y muchos otros teóricos españoles, Zambrano lee

---

<sup>222</sup> Moreno, J. *El logos oscuro: Tragedia, Mística y Filosofía en María Zambrano*, Vol. IV, Madrid, Verbum, 2008 p.110

<sup>223</sup> Zambrano, M. “El freudismo, testimonio del hombre actual” *Op. cit.* p.133

el término libido como una energía exclusivamente sexual lo que, sabemos a día de hoy, resulta reduccionista en exceso. No obstante, es así como la filósofa entiende el concepto de libido; como ardor sexual que recluye al hombre en el sentido trágico de la vida. Freud, critica Zambrano, pese a su gran cultura clásica, opta por confinar al hombre en la tragedia griega que supone el ser entendido en términos puramente naturales. La libido junto a la elaboración de la 'superestructura freudiana' arrebataría al hombre, critica la poeta, su capacidad de trascender, condenándolo a la inmanencia.

Este ser encadenado a sí mismo es una de las críticas más importantes que realiza la filósofa a Freud y de hecho permea toda su obra pese en ocasiones no referirse directamente al analista. Es en *El Hombre y lo Divino*, obra fundamental sobre la que pivotaremos durante todo nuestro recorrido, donde resuenan constantemente ecos analíticos. El enfrentamiento con Freud aquí se torna implícito en varios desarrollos de la filósofa. Mas, como es ya común, hay un importante empleo de términos y nociones psicoanalíticas. Como por ejemplo en el uso que hace la malagueña de los pronombres.

“en la pasión originaria que es la vida humana, el yo, el tú y el él - hay también ‘ello’- no se han diferenciado”<sup>224</sup>

El ello, que no olvidemos ya estaba en Nietzsche, fue retomado extensamente por Groddeck y más tarde adoptado por Freud. La influencia de la referencia en Zambrano pareciera inclinarse hacia el lado analítico mas no hay manera de saberlo, pues en el texto la filósofa está hablando sobre la tragedia y tragedia hay, y mucha, en ambas figuras de la sospecha. En Freud, como sabemos, el ello nos remitiría ya a la segunda tópica, en cuyas tres instancias (yo-ello-superyo) participaba el inconsciente. No obstante apenas abundan en la obra zambraniana reflexiones sobre la segunda tópica freudiana, pese a haber bastantes sobre la primera. Habría sido interesante confrontar ambas tópicas en el uso topológico que la filósofa hizo del aparato psíquico.

---

<sup>224</sup> Zambrano, M. *El Hombre y lo Divino, Obras Completas III, Op.cit.* p.241

Pese a cursar muchas referencias de incógnito sí menciona la filósofa en *El Hombre y lo Divino* a Freud al hablar de la religión como delirio, pesadilla fagocitante de sus propios dioses, artefacto de naturaleza neurótica<sup>225</sup>. Y de forma más transversal aparece también el concepto de ‘inhibición’ en su texto sobre “De los dioses griegos” o la libido disfrazada en “Para una historia del amor”. Es curioso, como vemos, que pese a criticar muchos desarrollos teóricos de Freud, Zambrano los utiliza, en algunas ocasiones aportándole su propio giro, en otras siendo fiel al vienés y por último también elaborando ‘a la contra’.

En este aportar su propio giro y elaborar a la contra encontramos el ejemplo de la utilización del término “subconsciente” que la filósofa emplea abundantemente a lo largo de su obra. Como hemos señalado, este concepto aparece ya en la primera obra de Zambrano, *Horizonte del liberalismo*, y no cesa de aparecer hasta el final de su vida. En un primer momento parece utilizar el término sin tener en cuenta las diferencias con otras instancias como el inconsciente, pero, en el madurar de su pensamiento, encontramos la diferencia que para la filósofa entrañan los estratos.

En la primera tópica de Freud desarrollada en *La interpretación de los sueños* (1900) el analista expone la teoría de un aparato psíquico dividido en dos instancias: el inconsciente y el pre/consciente obedeciendo, como sabemos, al proceso primario y secundario respectivamente. Es en este texto precisamente donde Freud abandona el uso del término subconsciente<sup>226</sup>, que había utilizado sin establecer diferencias con el término inconsciente, en primeros escritos como “Algunas consideraciones para un estudio comparativo entre las parálisis motoras orgánicas e histéricas” (1893) o en *Estudios sobre la histeria* (1895). Freud se opone al uso que da especialmente Pierre Janet, del concepto de subconsciente. El psiquiatra francés fue

---

<sup>225</sup> *Ibíd.* p.184 Aquí es innegable la consonancia con Freud que ya en 1907 escribió “Los actos obsesivos y las prácticas religiosas” primera incursión del analista en el terreno de la religión que afianzó la posterior escritura de *Tótem y Tabú*. El artículo está recogido en Freud, S. *Obras completas IX, Op.cit* p.97 y ss. Veremos algo más adelante un poco más de las perspectivas religiosas confrontadas de ambos.

<sup>226</sup> Freud, S. *La interpretación de los sueños V, Op.cit.* pp.602 y 603 Es en este apartado sobre “Lo inconsciente, la conciencia. La realidad” donde Freud explica el funcionamiento dinámico del aparato psíquico. En las páginas señaladas conmina a evitar el uso de supra y subconciencia.

uno de los primeros en estudiar los fenómenos de disociación que operaban en la psique y acuñar el término subconsciente como sistema escindido de la conciencia y receptáculo del trauma. Pero para Janet el subconsciente no tenía todas las cualidades, místicas, alámicas, que algunos de sus coetáneos le adjudicaron. De hecho las posturas de Freud y de Janet resultan bastante similares y sus desarrollos sobre el inconsciente y subconsciente pueden ser prácticamente paralelos a excepción del dinamismo que imprime Freud al proceso de la escisión del aparato psíquico.

No obstante el uso del término subconsciente cursó por otras sendas. En la obra de Ortega, de hecho, es bastante raro encontrar el término inconsciente mientras que el término subconsciente aparece con mayor frecuencia. Resulta especialmente interesante observar cómo el filósofo tilda de subconsciente a algo completamente distinto.

“entre la vitalidad, que es, en cierto modo, subconsciente, oscura y latente, que se extiende al fondo de nuestra persona como un paisaje al fondo del cuadro, y el espíritu, que vive sus actos instantáneos de pensar y querer, hay un ámbito intermedio más claro que la vitalidad, menos iluminado que el espíritu y que tiene un extraño carácter atmosférico. Es la región de los sentimientos y emociones, de los deseos, de los impulsos y apetitos: lo que vamos a llamar en sentido estricto alma”<sup>227</sup>

En este escrito elabora el filósofo la distinción entre Vitalidad y Alma, recayendo en la vitalidad una connotación corporal, del ser cuyo ser es vivir. Localizada a medio camino del espíritu y la vitalidad el alma, como intersección de soma y espíritu, residencia del sentimiento y la emoción. La descripción, también topológica como eran las de Freud, se distancia no obstante bastante del psicoanálisis y su aparato psíquico. Pese a ello, Ortega utiliza en ocasiones ambos términos (inconsciente y subconsciente) haciendo notar la diferencia entre ambos, remitiendo uno normalmente a los estratos colectivos y el otro a los individuales.

---

<sup>227</sup> Ortega y Gasset, J. “Vitalidad, alma y espíritu” en *Obras Completas tomo II*, Madrid, Revista de Occidente, 1963 p.462



Al igual que Ortega y otros pensadores coetáneos, también desde las artes en España, se optó por el empleo del término subconsciente, no tengo aún muy claro si por falta de conocimiento específico de la obra freudiana o como afirmación epistemológica propia. Por ejemplo el surrealismo en su vertiente peninsular optará por el empleo de subconsciente para hablar de aquello que es necesario llevar al arte, buscando un otro despertar. Antes de los surrealistas ya en 1899 vaticinaba Pío Baroja:

“Al arte le han quedado las regiones inferiores del alma, una segunda personalidad inferior, llamada subconsciencia; ese reflejo oscuro de la vida en quien goza de la obra de arte moderna.

La subconsciencia existe por más que los filósofos serios la niegan”<sup>228</sup>

Como vemos, Baroja habla de subconsciencia como de algo que se halla debajo del alma o la personalidad, región oscura, reflejo de la vida, gozo, arte. El escritor apunta a algunos de los puntos esenciales que se irán anudando al subconsciente. La utilización del término subconsciente opera en ocasiones como sinónimo del inconsciente freudiano. En Baroja parecieran darse como sinónimos pues el texto citado lo titula como “Hacia lo inconsciente” y sin embargo dentro del texto mezcla ambos términos, indistintamente. Otro escritor español del 98, Unamuno, adoptó con rapidez el término subconsciente para hablar de aquello que cursa en paralelo al alma, bajo ella, estableciendo no obstante la distinción entre sub/in. Para el filósofo, que también identificaba el terreno del subconsciente con el polo de la creación y la fantasía, aparecen ya en *En torno al casticismo* (1895) como instancias distintas. De hecho se decantará por un término de elaboración propia: el “intraconciente”, añadiendo el prefijo intra- para referir que es aquello que está encarnado dentro del consciente, es decir, explica Unamuno, es su entraña<sup>229</sup>.

---

<sup>228</sup> Baroja, P. “Hacia lo inconsciente” en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1951 . Lo encontramos citado en García-Abrines, L. “Baroja y el automatismo subconsciente”, *Revista Hispánica Moderna*, University of Pennsylvania Press, nº1/2, 1969 p.103

<sup>229</sup> El término intraconciente lo utiliza por primera vez en *En torno al casticismo* (1895) con una anotación al pie que explica: “Lo llamo así y no inconciente o sub-conciente, por parecerme estos términos inexactos. Lo que se suele llamar inconsciente es de ordinario el contenido de lo consciente, sus entrañas, está más bien dentro que debajo de él” en Unamuno, M. *En torno al casticismo* , *Obras completas VIII*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007 p.113

Esta misma idea parece seguir María Zambrano, que adopta para sí esta imagen unamuniana, cuando establece la metáfora de las entrañas como decir poético del subconsciente.

“en los infiernos del ser. En los infiernos, en las entrañas pues. Pues ‘las entrañas’ son la metáfora que capta con más fidelidad y amplitud que el moderno término psicológico ‘subconsciencia’ lo originario, el sentir irreductible, primero del hombre en su vida, su condición de viviente”<sup>230</sup>

Una entraña que la filósofa toma y cita constantemente desde Empédocles (“Dividiendo bien el Logos - distribuyéndolo bien por tus entrañas”<sup>231</sup>), empapadas las vísceras en el Logos de Heráclito, un conocimiento oscuro alejado de la razón discursiva, una razón poética que en Zambrano es “razón mediadora, una razón centrada en la Piedad como saber tratar con lo otro”<sup>232</sup>. Este saber tratar con lo otro resuena en la obra de Zambrano desde diferentes lugares, pues llega el eco desde su pensamiento místico pero también desde su profundo humanismo o desde su interés por el psicoanálisis. Precisamente esta entraña que la filósofa hace análoga al subconsciente es también lo otro de lo que uno es o cree ser, lo otro que, por material, carnal y carnívoro, ha quedado opacado, en las orillas de la luz, en la noche de lo humano.

Zambrano, pese a referirse también a las entrañas, no utiliza la terminología de Unamuno y la intraconciencia sino que emplea el término que mayoritariamente empleaba Ortega, subconsciente. Así, ya en su primera obra toma la topología psicológica para referir las profundidades del ser humano.

“Y descendiendo aún más, se buceó en el sentimiento, en las pasiones; y, más tarde, sumergiéndose más y más penosamente por la espiral del subterráneo laberinto, hacia abajo, hacia los instintos, y aún más, hacia lo subconsciente”<sup>233</sup>

---

<sup>230</sup> Zambrano, M. *El Hombre y lo Divino*, *Op.cit.* p.211

<sup>231</sup> Esta cita aparece recurrentemente en los escritos de Zambrano. Así abre por ejemplo el texto sobre la metáfora del corazón que hallamos en *Hacia un saber sobre el alma*. Véase Zambrano, M. *Hacia un saber sobre el alma*, *Op.cit.* p.59

<sup>232</sup> Moreno, J. “El lamento de Eurídice” Introducción a Zambrano, M. *La razón en la sombra: Antología crítica*. Edición de Jesús Moreno. Madrid, Siruela, 2004 p.22

<sup>233</sup> Zambrano, M. *Horizonte del liberalismo*. Edición y estudio a cargo de Jesús Moreno, Madrid, Ediciones Morata D.L, 1996, pp.251-252

Zambrano, en línea con Ortega y Unamuno, utilizaba precisamente el término de subconsciente como temía Freud que lo utilizaran los legos:

“aquellos otros nombres son inutilizables. Y no intente usted darme literatura en lugar de ciencia. Cuando alguien habla de subconciencia, yo no sé si, tópicamente, mienta algo situado en el alma por debajo de la conciencia, o, cualitativamente, una conciencia otra, por así decirlo subterránea. Es probable que ni él mismo tenga una idea clara. La única oposición admisible es la que media entre conciencia e inconciente”<sup>234</sup>

No intente darme literatura, dice Freud, y literatura es lo que nos daba Zambrano pues era para ella el lugar natural de la verdad. Alejada del logos establecido, Zambrano habla del subconsciente tanto en términos tópicos, apuntando a algo de la naturaleza radical del alma que se manifiesta por debajo de la conciencia, como en términos cualitativos, refiriéndose a una instancia propia, subterránea. Freud, señalan Laplanche y Pontalis<sup>235</sup>, rechaza la utilización del término subconsciente pues, tal como demostraban los experimentos de automatismo de Janet, sugeriría la existencia de una ‘segunda conciencia’ que podría hallarse en contacto con el consciente. Para Freud la única manera de asegurar las características de este inconsciente absolutamente ciego era precisamente estipular la independencia de esta instancia que no es apéndice, sino elemento diferenciado de la conciencia, mientras que el término de subconsciente podría conducir a error y constituirse como elemento cercano, dependiente de ella. Zambrano utiliza el término como si de estratos a distintas profundidades se tratara. No establece esta instancia como ‘segunda conciencia’ pero sí la remite en gran medida a la conciencia, como criticaba Freud. No obstante la española le aporta a esta topología un giro particular en su pensamiento, una elaboración del concepto subconsciente que establece también como crítica a la noción freudiana.

Si bien es cierto que no se aprecian en un primer momento de su obra las connotaciones propias del término ‘subconsciente’ y pareciera que la filósofa lo

---

<sup>234</sup> Freud, S. “¿Pueden los legos ejercer el psicoanálisis?” *Obras completas XX*, ordenamiento de J. Strachey, trad. J. L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1992, p.185

<sup>235</sup> Laplanche, J. Pontalis, J.B, Lagache, D. (dir.) *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1996 p.415

emplea en ocasiones como sinónimo del inconsciente de Freud. No será hasta el final de su pensamiento, ya maduro, cuando en *De la Aurora* (1986) establezca claramente las características propias y diferenciadoras del inconsciente y el subconsciente. Para Zambrano el inconsciente está inmerso en la ignorancia mientras que el subconsciente guarda verdad, verdad radical, verdad vital encarcelada, enquistada. Es por ello por lo que la mayoría de las menciones en la obra de la filósofa son de este subconsciente pues es el “lugar que pide ser revelado” y es por ello “la sede donde nace la poesía en potencia, es decir, el lugar que sólo la palabra poética revela, que la exige, que la reclama, que clama por ella”<sup>236</sup>

Mientras que el subconsciente es para ella eminentemente un topos poético, concibe el inconsciente como un topos lógico, de la razón. Más que un topos lógico, diría yo, es un topos irremediabilmente ciego que anhela los ojos de la razón pues su ignorancia es tan extensa que clama conocimiento. Esto es lo que lo sitúa para la filósofa cercano al discurso de la razón, precisamente por verse tan alejado de ella. Yace el inconsciente pues, en una “ignorancia positiva” mientras el subconsciente más que de ignorancia sufre de privación.

“se trata de una privación, de unas tinieblas creadoras, de un caos en cierto modo. Grosso modo el subconsciente puede ser asimilado al caos, a la pre-creación. Es decir que en el subconsciente reside la ‘dynamis’ que clama por la ‘emergencia’ por el acto que la actualice”<sup>237</sup>

Esta importancia de la creación unida al ‘pathos’ ya aparece en Unamuno, como vemos muy presente en Zambrano, sufrimiento de la propia existencia que deviene en conocimiento. Así plantea también la filósofa el estrato del subconsciente.

Para Zambrano, por lo tanto, el inconsciente cursa de forma pasiva mientras el subconsciente lo hace de forma activa. El primero espera, y su trayectoria se dirige al logos; mientras que el segundo irrumpe en la dirección de la creación. No

---

<sup>236</sup> Zambrano, M. *De la Aurora*, Madrid, Tabla Rasa 2004 (1986) p.147 Este texto pertenece a una serie de inéditos que Jesús Moreno rescata para la edición del 2004 en la que pretende subsanar los errores que presentó la primera edición de Turner, preparada junto a María. Este texto concretamente aparece titulado crípticamente como “Búho” y tiene fecha de 1976 (aparece en el M-156)

<sup>237</sup> *Ibíd.*

obstante, ambos son necesarios. La de Vélez no niega el lugar del inconsciente pues cree que es precisamente éste el que sostiene la estructura, el que mantiene erguida a la conciencia, por medio de su “ignorancia protectora”<sup>238</sup>, pues el subconsciente no es tan sólido, tan ciego, como para aguantar el peso de la conciencia. Siendo el sostén del aparato psíquico, de él dependerá entonces que el ser transite a medio camino de la ignorancia y el conocimiento; pudiendo también llegar a adelgazarse, transparentarse como dice Zambrano, lo que nos conduciría al camino de la lucidez absoluta, la locura<sup>239</sup>.

Critica con dureza la filósofa a Freud<sup>240</sup> por haberse centrado en la instancia inconsciente y haber hablado del subconsciente, con Edipo de la mano, desde una perspectiva ya condicionada por la investigación del inconsciente. Es decir, cuando Freud llega al subconsciente, según Zambrano, ni sabía ni veía, efecto del inconsciente, y, amparado en la razón, no supo ver todo el potencial creador que germinaba en el lecho subconsciente.

Probablemente por esta relevancia del elemento creador es por lo que la filósofa opta por acercarse paulatinamente a Jung, en busca de una literatura, un misticismo, una creación y una imaginación que en Freud siempre cursaron resistencia mediante.

### ✿ Escala Jung

La obra de Jung desembarca en España por primera vez en 1925 con el artículo “Tipos psicológicos (introvertidos y extrvertidos)” artículo traducido y publicado precisamente en la revista de Ortega, *Revista de Occidente* <sup>241</sup>. A partir de este artículo,

---

<sup>238</sup> *Ibíd.* p.149

<sup>239</sup> Veremos en el último capítulo de esta investigación la postura de la filósofa con respecto a esta locura lúcida que es el delirio que torna al hombre humano entre los humanos.

<sup>240</sup> Escribe: “El descubrimiento de Freud tuvo lugar en el territorio del inconsciente y de ahí sus modestas revelaciones” *Ibíd.* p.148 La soberbia aquí de Zambrano me llama especialmente la atención pues ni las revelaciones de Freud fueron modestas ni ella hizo poco uso de ellas.

<sup>241</sup> Jung, C.G “Tipos psicológicos (introvertidos y extrvertidos)”, *Revista de Occidente*, nº29, 1925, pp.161-183

Ortega publicará varias traducciones de sus textos <sup>242</sup>, entre los años 20 y 30, incluyendo la famosa revisión que hizo Jung sobre “El Ulises” de Joyce (1933). Los artículos de Jung vienen a llenar la ausencia que había quedado en la revista tras los artículos de Freud, del que Ortega ya había tomado distancia. Se trata, de nuevo, de la problemática sexual y las diferentes concepciones de la libido lo que separa progresivamente a Ortega de Freud y le acerca a la visión energética que mantenía Jung.

Las premisas de Jung, en un primer momento cercanas a Adler, logran también convencer a algunos psiquiatras españoles como Fernández Sanz, uno de los primeros que ya en 1923 realza la complejidad y creatividad de la teoría junguiana frente a la ortodoxia de Freud<sup>243</sup>. La teoría de la libido, de nuevo, se interpone.

Son bastantes los intelectuales que adoptan la visión de Jung o alguno de sus conceptos. Eugenio d’Ors o Mircea Eliade incorporan la noción de arquetipo en sus reflexiones sobre el tiempo ya en los años cuarenta<sup>244</sup>. Década en la que también Zambrano, que se había iniciado en el psicoanálisis leyendo a Freud, busca en Jung una psicología que no negara el contacto con lo divino. A partir de los años cuarenta se percibe el posicionamiento del desarrollo zambraniano bajo la sombra que ofrecían los planteamientos de Jung. Pues Zambrano, a diferencia de Ortega, no cargó contra el psicoanálisis freudiano en exclusiva a raíz del concepto de libido y su etiología sexual. Es cierto que, lo hemos visto, tampoco parecía convencerle y formuló no pocas críticas contra la libido tal como era entendida por Freud, pero la mayor dificultad que parecía encontrar la filósofa en el vienes radicaba en el desapego absoluto de éste por el acontecer de lo divino y lo sagrado. Para Zambrano el método analítico postulado por Freud limitaba la expansión de la caja torácica del

---

<sup>242</sup> Concretamente siete artículos son los que publica la *Revista de Occidente* entre los que destacan “Lo inconsciente en la vida psíquica normal y patológica” (1927); “La mujer en Europa” (1929) “El hombre arcaico” (1931); “Picasso” (1934) “Los arquetipos del inconsciente colectivo” (1936)

<sup>243</sup> Mestre,V., Bermejo,V. y Tortosa,F. “Entrada y difusión del psicoanálisis en España” *Op. cit.* p.276

<sup>244</sup> Eliade, de hecho, explica que toma el concepto desde d’Ors, aportándole por ello características distintas a las concebidas por Jung. Véase Díez de Velasco, F. “Mircea Eliade y Eugenio d’Ors (y el arquetipo)” *Revista de Ciencias de las Religiones*, nº12, 2007, pp.81-112 Como observábamos sucedía con Freud, los pensadores, también con Jung, utilizan ciertos conceptos aun pretendiendo salir indemnes de las connotaciones negativas del corpus de ambos. El psicoanálisis es sospechoso.

hombre mientras que la filósofa y su discurrir teórico clamaban con fuerza por lo contrario, por la trascendencia, por la evolución del hombre, por el estatuto de persona. Por ello es por lo que Zambrano se siente más próxima a Jung y también en cierto modo a Adler, pues ambos, en opinión de la poeta, no niegan el trascender del hombre, la raíz divina del mundo. Jung, muy cercano a las religiones orientales, miembro insigne del Círculo de Eranos<sup>245</sup>, bebe al igual que la filósofa del Maestro Eckhart o Ibn Arabí, a la hora de hablar de mitos, símbolos y trascendencia. Jung, que confía en el desarrollo mental del hombre a través de la imaginación y los sueños, tendrá por lo tanto un importante papel en el desarrollo teórico de Zambrano. Estará, de hecho, muy presente en toda la investigación sobre los sueños, en los que la filósofa anudará su tema predilecto, la creación, con otro vector que recorre toda su obra, el tiempo. Un tiempo que pasa para todos y para cada uno, es decir, que puede entenderse desde la colectividad y la historia y a su vez desde la individualidad e intimidad más genuina. El tiempo es precisamente uno de los desarrollos que la alejan de Freud, cuya teoría percibe la filósofa como esencialmente retrospectiva, y la acercan a Jung, que como vimos acentuaba la función prospectiva en los procesos de la psique. Jesús Moreno aporta una pincelada sobre esta sintonía.

“Dicho esquemáticamente lo que la une a Jung es una similar - aunque no igual- concepción de las funciones anímicas y psíquicas y su capacidad de proyectar símbolos en que el futuro se hace presente”<sup>246</sup>

Es en *El sueño creador* donde Zambrano admite la premisa colectiva del inconsciente tal como la planteaba Jung.

---

<sup>245</sup> El Círculo de Eranos fue el nombre dado por Rudolf Otto a las reuniones y conferencias que se realizaban desde el comienzo de la década de los treinta en Ascona (Suiza) con el objetivo de enhebrar los estudios de la cultura occidental y oriental, en torno a su simbología, creación, o religión. Jung se convirtió con rapidez en uno de sus miembros más importantes, considerado por muchos como artífice y fundador. Pertenecientes al Círculo de Eranos, figuras como Massignon o Corbin, tuvieron también una gran importancia en la formación del pensamiento de Zambrano. Para profundizar sobre la importancia del Círculo como figura epistémica alternativa véase Hakl, H.T. *Eranos, an alternative intellectual history of the twentieth century*, New York, Routledge, 2014

<sup>246</sup> Moreno, J. “Imán, centro irradiante: el eje invulnerable” bella y enorme presentación en Zambrano, M. *El Hombre y lo Divino, en Obras Completas vol. III Op. cit.* p.82

“Y en este ser persona se da en la vida en un cuerpo y en una psique; en un tiempo histórico, en una tradición, en una herencia. En una herencia que arrastra consigo algo de todas las fases de la historia. Y en este sentido el ‘subconsciente colectivo’, descubierto por Jung, no puede por menos que ser aceptado. La expresión subconsciente histórico o de la historia sería quizá más apropiada”<sup>247</sup>

Sin embargo, como vemos, aporta una breve torsión pasando a Jung por el tamiz de Ortega para referirse a aquello que uno porta, el tiempo personal e histórico que a uno le recorre sin apenas percatarse. Una filogénesis que ha quedado grabada y a la que uno debe seguir aportando, sueño a sueño.

Además de en la investigación onírica, es fácil rastrear las huellas de Jung en varios desarrollos de la filósofa. Por ejemplo, Zambrano adopta bastantes matices de su concepción energética, así como el importante énfasis en la imaginación activa, la sombra, o incluso el uso del binomio *anima/animus*<sup>248</sup>. De igual forma, sin revelarlo de forma explícita, utiliza el desarrollo del arquetipo a la hora de hablar de determinadas figuras históricas que funcionan cual moldes (el súper hombre, Diotima, Antígona, Don Quijote...) En la misma línea parece estar el antropólogo Caro Baroja, sobrino de Pío, que optará también por el desarrollo del arquetipo,

---

<sup>247</sup> Zambrano, M. *El sueño creador*, *Op. cit.* pp.1028-1029. Como vemos la pensadora sigue utilizando el término subconsciente que opone al inconsciente de Freud, pero también, aquí aparece, al de Jung. El uso del término subconsciente determina para la filósofa el ingreso en el territorio de la pre-creación y pese a que desde la perspectiva junguiana esta premisa imaginal ya está muy marcada, Zambrano sigue haciendo uso de su propia superestructura, confrontando el término inconsciente.

<sup>248</sup> El binomio *anima/animus* representa en la obra de Jung, en dos pinceladas, el binomio arquetípico de lo femenino y lo masculino. Siendo el *anima* aquel fondo femenino que puede hallarse en el inconsciente colectivo de todo hombre, mientras que el *animus* sería el fondo masculino que uno podría encontrar en el inconsciente colectivo de todas las mujeres. Jung desarrolla este binomio a partir de las *syzygias* clásicas, parejas andróginas de divinidades o cosmogonías de la filosofía china como el ying y el yang. Zambrano adopta este binomio conceptual, según Jesús Moreno, ya desde su artículo de 1945 “Eloísa o la existencia de la mujer” y también lo aplica en repetidas ocasiones a lo largo de *El Sueño creador*. Véase nota de Moreno en Zambrano, M.. *La razón en la sombra*, Madrid, Siruela, 2004 p.366

Es precisamente en “Eloísa o la existencia de la mujer” donde Zambrano rechaza explícitamente adherirse al movimiento feminista, pues lo considera como un producto del mismo racionalismo moderno contra el que ella batalla. El binomio de *anima/animus* en Jung ha sido de hecho fuertemente criticado desde la perspectiva feminista, al considerar patente el esencialismo del mismo, véase como ejemplo Goldenberg, N. “A feminist critique of Jung” *Signs*, vol.2, n.2, University of Chicago, pp. 443-449. Mientras que desde las propias filas junguianas se ha considerado reformar el concepto, en clave queer, en aras de avanzar una teoría de género alternativa pero de raíz junguiana, véase McKenzie, S. “Queering gender: *anima/animus* and the paradigm of emergence”, *Analytical Psychology*, vol.51, 2006, pp.401-421



utilizándolo como representación de un contenido inconsciente que opera a nivel cultural e histórico<sup>249</sup>. El concepto de arquetipo viene a dar respuesta a la intuición ya despertada por Freud sobre la existencia de una herencia plural, manifestada en mitos, personajes literarios, canciones o ritos.

En cuanto al ovillo de sueños, resulta fundamental detenerse, hacer esta breve parada en Jung. Así lo cree la filósofa y poeta Chantal Maillard, de origen belga pero residente en Málaga desde la adolescencia. Cercana, por lo tanto, a Zambrano tanto en geografía (ambas malagueñas) como en inquietudes (ambas poetas y enamoradas de Oriente). Para Maillard es fundamental detenerse en Jung, pues a su juicio en Zambrano confluyen dos de los grandes ríos de pensamiento de los dos últimos siglos, la fenomenología y el psicoanálisis, unidos en el esqueleto de los sueños<sup>250</sup>. Pues son los sueños, precisamente, el elemento que destila todo el poder evocativo de la obra de la filósofa, tanto a nivel ontológico como estético o místico. Escribe Maillard:

“La ontología zambraniana se vierte, según podemos comprobar, en una metafísica de carácter mítico cuya expresión se acerca considerablemente a la mística. El ser personal se desborda en un ser trascendente establecido justo en la linde de un más allá de la libertad personal, enfrentando el reto del amor como última llamada a ser uno, de manera que el ser del hombre hunde sus raíces en lo impersonal y su destino consiste en volver a ese suelo después del paso por la conciencia. La existencia consiste así en un largo esfuerzo, una tensión hacia la consecución de una conciencia personal de la que el ser individualizado, en el pleno uso de su libertad, y como acto final de la misma, deberá hacer entrega.”<sup>251</sup>

Este ser trascendente que mediante el esfuerzo de su existencia, ensanchando

---

<sup>249</sup> Caro Baroja, J., Temprano, E. *Disquisiciones antropológicas*, Madrid, Istmo, 1985 pp.235 y ss. Caro Baroja desarrolla el concepto de arquetipo en su relación con las formaciones históricas, literarias y folklóricas. Así hablará del arquetipo de Don Juan o la Celestina. Para él, en su condición de antropólogo, no funcionan como categorías universales. De hecho, pese a tomar el concepto desde Jung, resulta bastante crítico con determinados planteamientos del suizo.

<sup>250</sup> Otra investigadora que ha incidido entre la relación Jung-Zambrano es María João Neves, con artículos como: Neves M.J. “Los subterráneos del yo” *Thémata*, 22, 1999 pp.273-280 o “Las emociones como guía” *Thémata*, 25, 2000, pp.345-351. En este último triangula la portuguesa entre Zambrano, Jung y Carl Rogers estableciendo múltiples coincidencias entre los tres, siendo una de las fundamentales la expresa diferenciación entre los términos de persona e individuo.

<sup>251</sup> Maillard, C. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, Barcelona, Anthropos, 1992 p.69

el lugar del amor y la piedad, consigue una conciencia personal de impersonal impronta, es el ser que sueña. Y este ser que sueña entroncará necesariamente con la función que en Jung performaban los sueños, en estrecha relación con el terreno de la imaginación, una visión creadora.

Hacíamos, en la introducción a los sueños (*Sueños son*), una breve mención a los comentarios agustinianos al Génesis donde el filósofo de Hipona distinguía tres tipos de visión, la corporal, la espiritual y la intelectual. En este mismo texto San Agustín pone el énfasis en la creación del hombre “a imagen y semejanza de Dios”. La creación mediante imágenes, la imaginación. No es de extrañar por qué Zambrano, gran lectora del santo, sintiera próxima la obra de Jung, su imaginación activa, la concepción casi diríamos evolutiva de la vida, de la visión, el conocimiento.

Zambrano, en la senda de otros pensadores como Mircea Eliade, Louis Massignon o Henry Corbin, se acercó a la obra del psicólogo desde el plano de la metafísica, atraída por la relevancia que en Jung tomaban conceptos como el sí mismo, los rostros de los distintos dioses, la importancia de las culturas y los mitos, el importante papel del arte y la poesía, la relevancia de la imaginación y los sueños como vías del ser.

## ✦ Destino, Sueños

El interés de Zambrano por los sueños es consustancial a su vida y obra, pues una de las máximas que guiaba su vida y también su escritura era precisamente esa apertura, esa vulnerabilidad, receptora de vida, de lo que irrumpe, del instante que sorprende. Como sorprende e irrumpe el lenguaje mudo de Hypnos.

Sorprendente así mismo resulta el primer texto en que la filósofa aborda el sueño. Lo titula “Ciudad ausente” (1928) y es la descripción de uno de los sueños que, a menudo, se la ofrecían de día, a medio camino entre el sueño y la vigilia, podríamos quizá llamarlo ‘sueño diurno’ desde Freud, ‘sueño en vigilia’ o ensueño los llamaba la poeta.

“Por eso tu verdad, ciudad, está en la ausencia de esta mañana –raso de aire- en que los ojos sin verte te sueñan”<sup>252</sup>

Aquí, de forma tan temprana, aparece ya el tiempo anudado al sueño, deteniendo el pasar, pero reteniendo el vivir, la verdad, la ciudad verdadera que Zambrano ve entre sueños mientras desaparece ante sus ojos. Ver sin ver. Soñar para ver. Para no morir. Toda Zambrano está contenida en esta ciudad ausente.

“Y el tiempo se ha detenido al borde de sí mismo y te ha mirado sin destruirte, y pasa ligero; tú has quedado desnuda y de pie, alegre y necesaria”<sup>253</sup>

Cuando digo que los sueños son consustanciales a su obra quiero decir que a pensarlos y escribirlos dedicó toda su vida. Sin conseguir ordenarlos. Sin conseguir hallar la estructura deseada. La rondan, durante años, los apunta, los piensa, los utiliza como metáforas y analogías sin llegar a darles una forma determinada. Una forma-sueño que advendría hacia la mitad de su pensamiento e iría creciendo, texto a texto.

Por ello de menciones a los sueños está la escritura de la filósofa llena, lo que se le resistía era el sistema<sup>254</sup>. La presencia onírica puede rastrearse desde los primeros escritos como “Ciudad ausente” hasta sus primeros libros como *Filosofía y Poesía* (1939) donde anuda el poeta a los sueños, nudo que permanecerá intacto a lo largo de todas las obras. En este temprano ensayo, la de Vélez habla de la poesía cuya unidad actuaría, al modo de la catábasis, descendiendo “hasta su carne y su

---

<sup>252</sup> Publicado por primera vez en la revista *Manantial*, nº4-5, Segovia, 1928 p.16 Yo arribo al texto desde Zambrano, M. “Ciudad ausente” *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, nº2, Barcelona, 2000 p.133

<sup>253</sup> *Ibíd.*

<sup>254</sup> Fernando Muñoz Vitoria y Jesús Moreno destacan tres posibles etapas para organizar su temática sobre el sueño. Una primera desde los primeros artículos hasta 1947. Algunos artículos significativos de esta etapa serían “Límite de la nada” o “Nostalgia de la tierra” así como los libros *Horizonte del liberalismo* y algunos artículos que luego formarían *Hacia un saber sobre el alma* entre los que se encuentra “El freudismo, testimonio del hombre actual”. La segunda etapa abarcaría desde el año 1948 hasta el año 1955 y estaría representada en varios artículos y apartados de *España, Sueño y Verdad* y especialmente *El hombre y lo divino*. La última etapa, desde 1955 hasta su muerte recogería todos los desarrollos sobre el vínculo entre el tiempo, los sueños y la creación, cuyas obras cumbre son, como sabemos *El sueño creador* y *Los sueños y el tiempo*. Véase Genealogía en el Anejo a *Los sueños y el tiempo*, *Op.cit.* pp.1379 y ss.

sangre, hasta su sueño”<sup>255</sup>. Un sueño que la filósofa define muchas veces a lo largo de su obra. Tomemos, por su particular belleza, éste de 1948:

“Pero más allá del ser que es y más acá del ser que no es, gime, se revuelca, agoniza, el oscuro mundo del sueño. ¿Qué son los sueños? No son ciertamente alguna realidad que es, pero al pasar, aun sin haber dejado claro recuerdo, algo ocurre en nuestra alma. Y si en el ser de las cosas que son encontramos la verdad, en el absurdo de los sueños sentimos una revelación de realidad, de la realidad que más importa: nuestra propia vida”<sup>256</sup>

Estas reflexiones acompañan al artículo “La mirada de Cervantes” donde Zambrano confronta, como lo haría en otros textos, las miradas de Ortega y Gasset (en *Meditaciones del Quijote*) y Unamuno ( *Vida de Don Quijote y Sancho*) sobre el clásico de la triste figura. El Quijote le sirve para hablar del peso de la historia, la ambigüedad del relato, el delirio, la locura, la necesaria ligazón entre filosofía y poesía. Y encuentra precisamente en la alianza entre filosofía y poesía, conocimiento y entraña, aquello que, está descubriendo, habita en el sueño y el delirio, la esperanza.

Zambrano comienza a investigar formalmente el sueño en el año 1954, ya instalada en Roma. En este año, tras la escritura de la primera versión de *El Hombre y lo divino*, la malagueña coloca los sueños en un lugar privilegiado de su pensamiento, vía de conocimiento, núcleo de la realidad, la historia y el sí mismo. *El Hombre y lo divino* es uno de los puntos de corte de la filosofía zambrana, Moreno lo considera como “imán, centro irradiante” del resto de su obra y es en este ensayo donde precisamente el psicoanálisis de Freud y de Jung junto a la corriente de la Gestalt “va perfilando su teoría de la visión y la figura” en esta “ensanchada razón”<sup>257</sup> que

---

<sup>255</sup> Zambrano, M. *Filosofía y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (1939) p.24

<sup>256</sup> Corresponde al apéndice titulado “Ser y sueño” de un artículo publicado en 1948 “La mirada de Cervantes” El artículo sí ha sido posteriormente publicado en Zambrano, M. “La mirada de Cervantes” *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, n°3, 2001, pp.133-138 Mas el apéndice no ha sido incluido y lo rescatamos gracias a Jesús Moreno en Anejo a Zambrano, M. *Los sueños y el tiempo, Obras Completas Vol.III Op.cit.* p.1.380

<sup>257</sup> Sendas citas pertenecen a la presentación, ya citada, de la obra que realiza Jesús Moreno y titula precisamente “Imán, centro irradiante: el eje invulnerable” *Op.cit.* p.37 En torno a *El Hombre y lo Divino* ha elaborado Jesús Moreno su monumental estudio de la obra zambrana *El logos oscuro: Tragedia, Mística y Filosofía en María Zambrano*.

Zambrano comienza a poetizar<sup>258</sup>.

También, cómo no, en la investigación sobre los sueños sigue confrontando a Freud, proponiendo que lo relevante en el fenómeno onírico sea “descifrar y no explicar”<sup>259</sup> de hecho, ni siquiera se trata de descifrar la simbología del sueño, como propondría Jung. El desciframiento para Zambrano no va dirigido al objeto, sino a los sujetos que sueñan (sí, en plural) pues la filósofa propone el desciframiento, a través de los sueños, de la vida humana. Precisamente por ello la importancia del sueño radicaría en mayor medida en su forma y no en su contenido, como estipula de forma clásica el psicoanálisis.

En el mes de junio de 1955 escribe el artículo “Los sueños y el tiempo”<sup>260</sup> que emergen en un momento en que la filósofa se ve inundada de sueños que considera “decisivos”<sup>261</sup>, en línea ya con la visión de Jung. Unos sueños que, de madrugada, la poeta toma, recibe, como recipientes de un conocimiento intuitivo, cada vez más próximo. La mayoría de las anotaciones que hace la filósofa en sus cuadernos durante estos años están relacionadas con el fenómeno del soñar. En ocasiones los sueños propios, en ocasiones un pensamiento, un entender de repente, que queda cifrado rápido en sus diarios con el epígrafe *Para los sueños*. Todo gira en torno al

---

<sup>258</sup> La investigación de los sueños de Zambrano, que enhebra sueño y tiempo, cursa por la vía mística y metafísica, algo que a algunos estudiosos de su obra no termina de convencer. De hecho hay investigaciones sobre su obra en las que apenas se mencionan, por no considerar el acercamiento de la filósofa suficientemente riguroso. Pues no pertenece éste ni al terreno del psicoanálisis ni al de la estética o metafísica de forma exclusiva. El acercamiento de Zambrano está, como toda su obra, teñida de un misticismo que interpreta incluso mecanismos como la inhibición en términos divinos. La interesante investigación que realiza A. Bundgard, por ejemplo, sobre la obra de Zambrano se muestra bastante crítica ante esta mezcla de metafísica, mística y ontología y apenas ahonda en la investigación sobre los sueños, al parecerle inconsistente. Por lo demás se trata de una muy buena reconstrucción del desarrollo del pensamiento zambraniano. Véase Bundgard, A. *Más allá de la filosofía*, Madrid, Trotta, 2000. Pese a todo, desde mi punto de vista, la investigación sobre los sueños en Zambrano es ineludible.

<sup>259</sup> Zambrano, M. *Los sueños y el tiempo*, *Op.cit.* p.848

<sup>260</sup> Que aparecería en la revista cubana *Diógenes* dos años más tarde. El dato proviene de los diarios de la filósofa que, como sabemos, acostumbraba a apuntar, para nuestro regocijo, muchos detalles sobre el transcurrir vital y reflexivo. Conforman un itinerario necesario, paralelo a la obra. Véase Zambrano, M. Escritos autobiográficos. Delirios Poemas (1928-1990) en *Obras completas VI*, Edición de Goretti Ramírez y Jesús Moreno Sanz. Coedición y colaboración de María Luisa Maillard, Fernando Muñoz Vitoria, Pedro Chacón, Sebastián Fenoy y Antolín Sánchez, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014 p. 383

<sup>261</sup> *Ibíd.*

sueño, pues siente, desde hace años, que algo le debe. El terreno onírico aparece también en los denominados como *Cuadernos del Café Greco* que la filósofa escribe durante sus años en Roma en el café del mismo nombre, donde entabla un diálogo virtual con Heidegger<sup>262</sup> a través de *Ser y Tiempo*. Los sueños, atemporales, quedaban impregnados de esta condición de no nacidos, provenientes del terreno subconsciente, del pre-, de todo lo aún no creado. Los sueños que son para Zambrano uno de los elementos fundantes de su vida y pensamiento y que en esta década de los 50 consiguen por fin encontrar, tras tantos años, la salida, la boca de la poeta.

Esta salida teórica la encuentra Zambrano a raíz de *El Hombre y lo Divino*, donde cobra especial importancia el ser que debe nacer dos veces, este ser que debe parirse a sí mismo. Es la vía de los sueños, como senda de conocimiento, la que aproxima a la filósofa a este segundo nacimiento. Esta vía cuaja en Zambrano muy influida por el movimiento romántico<sup>263</sup>, Schelling, Nietzsche, el vitalismo y especialmente, la fenomenología<sup>264</sup>.

En esta investigación sobre el soñar, toma distancia también Zambrano con el psicoanálisis, en parte por ser una de las temáticas analíticas por excelencia. Así lo cuenta Reyna Rivas que asistió junto a ella a los Coloquios de la Abadía de Royaumont en 1962 que ese año tenían como motivo “Les Rêves et les Sociétés Humaines”. Al coloquio fueron Henry Corbin y Roger Caillois, entre otros, pero faltó Louis Massignon que había muerto poco antes de su celebración. Era

---

<sup>262</sup> Zambrano tiene muy presente a Heidegger en su concepción de la nada y el *Dasein*. No obstante, como ya recalcó Aranguren en el famoso artículo de 1966 que reconoce por primera vez la importante labor filosófica de la pensadora, entre Zambrano y Heidegger es conveniente hablar de puntos de convergencia y divergencia más que en términos de influencia. Véase Aranguren, J.L. “Los sueños de María Zambrano” *Revista de Occidente*, nº35, 1966. Este pequeño artículo inaugura por fin en España el lento reconocimiento de la filósofa.

<sup>263</sup> En cuanto a su relación con los románticos el paralelismo es evidente. Según Sánchez Meca lo que hace del pensamiento zambraniano algo específico es que incorpora al torrente romántico las ideas de reformulación de la razón de Ortega. Véase Sánchez Meca, D. “Arte y metafísica en Zambrano y Nietzsche” en Revilla, C. (Ed.) *La palabra liberada del lenguaje*, Barcelona, Bellaterra, 2013 pp.43 y ss.

<sup>264</sup> Es Fernando Muñoz Vitoria el que desgrana con mayor precisión las influencias en la presentación que realiza para *Los sueños y el tiempo*, *Op.cit.* p.831

precisamente al que más esperaba ver Zambrano, al considerarlo su “maestro verdadero”<sup>265</sup>. La filósofa presentó una ponencia sobre los sueños y la creación literaria que, al decir de Reyna Rivas, fue muy bien recibida y cuya mayor preocupación para Zambrano residió en la disciplina desde la que fueran entendidas sus palabras. Cuenta Rivas que llegó a comentarle: “lo único que pido es que nada de lo que dije allí me lo conviertan en psicología”<sup>266</sup>. De modo que Freud pedía que no le dieran literatura sino ciencia y Zambrano hacía justamente lo contrario. Curiosas estas trayectorias inversas del pensar.

De esta conferencia nace *El sueño creador* que la filósofa publicaría en 1965, ya instalada en La Pièce, libro que vio la luz, como la vemos todos por primera vez, incompleto, a medio nacer<sup>267</sup>. Una de las primeras referencias con las que abre el libro es precisamente Freud al que ‘acusa’ de hacer metafísica al hablar de la libido como “sustrato-supuesto” de la que el sueño sería manifestación<sup>268</sup>. La filósofa no se opone ya aquí a esta perspectiva sino que propone estudiar primero su forma, fundamental pues identifica ya en esta obra la clásica forma-sueño<sup>269</sup> en aras de afirmar la importancia del continente sobre el contenido. Como segundo paso, anterior aún a la vía hermenéutica o psicoanalítica, proponía determinar sus variedades y particularidades.

Por ello realiza a lo largo de su obra varias clasificaciones sobre los sueños. La primera, englobada en la investigación sobre el tiempo, señala tres tipos: el sueño-

---

<sup>265</sup> Así lo declaró en varias ocasiones la de Vélez. Muñoz Vitoria, por ejemplo, lo recoge así en la citada presentación a Zambrano, M. *El sueño creador*, *Op.cit.* p.961

<sup>266</sup> Reyna Rivas, “María Zambrano en Royaumont”, *República de las letras*, nº89, 2005, pp.108-121. Muñoz Vitoria rescata la anécdota en la citada presentación a Zambrano, M. *El sueño creador* *Op.cit.* p.963

<sup>267</sup> En nota a la primera edición Zambrano escribió sobre esto: “Las páginas del presente volumen vienen a ser como el trozo de un mineral venido a la luz desde las galerías de una oscura mina, que el autor querría, quizá por el gusto del lugar, seguir recorriendo aún, antes de ofrecer el material extraído de ella” *Ibíd.* p. 983

<sup>268</sup> *Ibíd.* pp.990 y ss. Pese a confrontar, como nos tiene habituados, a Freud, también escribe sobre los “hechos y situaciones que nos son perfectamente desconocidos y que nos resisten; son realidad. Esta realidad aparece en forma privilegiada, por lo pura, en los sueños. En esto Freud tenía razón” *Ibíd.* p. 991

<sup>269</sup> *Ibíd.* p.1016 y ss. En esta forma-sueño ve Muñoz Vitoria un paralelismo evidente con Jung.

historia, el sueño que contiene una imagen real y por último el sueño cuyo sentido parece evidente. Los dos primeros, según la filósofa, estarían cargados de significación pese a que en ellos no aparece el sentido mientras que el último pareciera adquirir la perfección justamente en el límite del sentido. Por otro lado, más adelante en *El sueño creador*, elabora una clasificación originada muy probablemente en esta primera. Así establece la distinción entre los sueños de la psique y los sueños de la persona<sup>270</sup>. En los primeros hay historia, son atemporales de forma total y completa por lo que la actitud del sujeto es de absoluta pasividad. Cuando la filósofa menciona que contienen historia se refiere a que hay una representación temporal en ellos, hay pasado, infancia, deseos, normalmente todo mezclado, alterado su orden temporal como respuesta a la necesidad que tiene el hombre de narrar, de narrarse la vida. La inversión temporal es una característica de este tipo de sueños. Dentro de los sueños de la psique Zambrano encuentra a su vez los denominados sueños de obstáculo, donde el obstáculo no es nunca superado y los de deseo u *orexis*, entendidos de forma próxima a los sueños según Freud, pero localizados como un suceso pasado, un deseo que surge de algo que se ha vivido o incluso no ha terminado de vivirse. Vienen a señalar el pasar del tiempo por medio del deseo.

Por otro lado, los sueños de la persona no presentan una alteración temporal tan marcada y tienen siempre clara una orientación, un centro, que es su finalidad-destino, aquello que la persona debe conseguir dentro de la forma. Estos sueños pueden también mostrar obstáculos pero en ellos el sujeto sí los supera. En ellos el soñante debe de realizar algún tipo de acción de fin semi desconocido. Este sueño de la persona es el que identifica específicamente la filósofa como “sueño creador” pues “anuncia y exige el despertar trascendente”<sup>271</sup>.

El término creador en Zambrano tiene resonancias muy diversas ya que la de Vélez suele encaminar esta creación hacia una ‘poiesis humana’, por así decirlo, donde quedan anudadas la obra del hombre y el hombre como obra propia. Una

---

<sup>270</sup> Véase los apartados V y VI en *Ibíd.*

<sup>271</sup> *Ibíd.* p.1033



obra que hace elástico el precurso del tiempo. Lo veremos.

Su otro gran ensayo dedicado al fenómeno onírico, *Los sueños y el tiempo*, llegaría cuando ella ya se había ido. Cuenta Fernando Muñoz Vitoria que en 1985, con motivo de la tercera edición de *El sueño creador* que revisó junto a la filósofa y saldría publicado por la editorial Turner en 1986, Zambrano le propone seguir revisando y ordenando todo el material que en las últimas décadas ha producido sobre su temática central: el tiempo y los sueños. Zambrano puso sobre la mesa, para empezar, un manuscrito que contendría unas mil páginas. Sólo uno; había muchos más. Considerándolo una obra faraónica, Muñoz Vitoria declinó amablemente la oferta y lo mismo hicieron después Jesús Moreno Sanz y Rogelio Blanco Martínez. Pero María siguió insistiendo. Era muy consciente de la importancia de todo lo aún no dicho y de todo aquello que, ya dicho, quizá nadie pudiera leer. Para Zambrano se convirtió en algo ineludible. No fue hasta 1990, el año anterior a su muerte cuando, con la ayuda de su secretaria Rosa Mascarell y el consejo de Jesús Moreno Sanz consiguió ordenar, corregir y dar cohesión al material que finalmente fue publicado en 1992, de forma póstuma. El tiempo, ah, el tiempo.

### ☛ *Alma y máscara*

Sueño y destino son dos de los ejes fundamentales del pensamiento de Zambrano. Y ambos aluden al concepto por naturaleza más antropológico de toda su obra: el concepto de persona. Esta ‘poiesis humana’ que formaba el soñar, será una de las aportaciones más significativas de la filósofa y una de sus convergencias fundamentales con Jung.

El término castellano persona provendría del latín y significaría máscara. Probablemente al latín llegó a través del término etrusco *phersu* y éste a su vez del griego πρόσωπον (*prósôpon*) que designaba con este vocablo las máscaras usadas en el teatro, si bien también es utilizado como faz, rostro. De hecho es precisamente el significado de rostro su significado inicial. Aparece ya en Homero para designar el rostro humano, mientras que es en Demóstenes donde el término comienza a girar

y a designar también la máscara, aquello que oculta y expone otro rostro. Curioso giro etimológico. Curioso también el número de veces que aparece el término πρόσωπον en la Biblia de los LXX: más de 850 veces y ninguna de ellas referida a su acepción de máscara sino todas remitentes al rostro o incluso más allá, a la presencia<sup>272</sup>.

Interesante sería poder rastrear las circunstancias que acompañaron esta torsión lingüística. El lenguaje muta siempre por algo y muchas de las causas por las que muta nos habitan aún de manera subterránea. Lamentablemente no puede esta investigación dar cuenta de tanto. Por otro lado, y para concluir esta excursión etimológica, hay quien incluye alternativamente en esta cadena al verbo latino *personare* (resonar, sonar a través de algo) (¿Qué suena entonces? ¿detrás de dónde?)

Como es sabido, el término *persona* fue ya utilizado por los griegos, pero es el cristianismo el que le da las connotaciones que aún hoy persisten. Así inicialmente fue San Agustín<sup>273</sup> el que entregó a la palabra *persona* su latir actual. Y después Boecio<sup>274</sup>, Santo Tomás de Aquino, Leibniz, Kant, Kierkegaard...la lista es extensa hasta llegar a María Zambrano, que desarrolla su concepto muy influida por San Agustín pues con él advendría ya un ‘individuo interior’, lo veremos más adelante en el capítulo sobre la confesión. San Agustín que tras el escepticismo reflexiona sobre el acontecimiento cristiano y adjudica el lugar del corazón como fonda a medio camino del espíritu y la materia. San Agustín que queda ya lejos de las postrimerías del Renacimiento, momento en el cual, según Zambrano, el hombre, demasiado envanecido, cual artista prometeico, se aleja de esta interioridad, perdiendo poco a poco su humanidad y convirtiendo la historia paulatinamente en un reguero sacrificial. Posteriormente y con mayor proximidad, la persona zambraniana estará influida por el pensamiento político de Ortega, el trágico de

---

<sup>272</sup> Véase para profundizar en esta relación del término con la Biblia griega : E. Martínez, “El término πρόσωπον en el encuentro entre fe y razón” , en *Espíritu*, nº139, 2010, pp.173-193

<sup>273</sup> San Agustín, *De Trinitate* VII 6, 8 también VIII, 4, 8. Véase *De Trinitate*, en *Obras Completas V*, traducción al cuidado de Fr. Luis Arias, Madrid, BAC, 1956

<sup>274</sup> Boecio es el autor por antonomasia que acuña el término persona para la historia con su “persona est rationabilis naturae individua substantia” Boecio, *Contra Eutychen et Nestorium*, cap.3-4

Unamuno, o el trascendental de Max Scheler y Zubiri, maestro del que Zambrano bebió, a su paso por la universidad.

Zambrano fragua su concepto de persona a través del desarrollo histórico en *La agonía de Europa* (1945)<sup>275</sup> para culminar con *Persona y democracia* (1958)<sup>276</sup> pero es en su investigación sobre los sueños donde este concepto toma ya un aspecto definitivo. En *La agonía de Europa* reúne la filósofa artículos escritos entre el año 1940 y 1944 en los que repasa la historia de un continente sumido en la guerra, el nazismo y el fascismo. La violencia, anidando en el tronco histórico de Europa, era para Zambrano la fatal consecuencia de la expulsión de lo divino. Preocupación esencial en su obra, la presencia y ausencia de lo divino, conducen siempre la escritura de la filósofa por senderos huidizos. En el caso de Europa, Dios ya muerto como vaticinó Nietzsche, el hombre se encontraba a la altura del Dios del Antiguo Testamento, un Dios creador sí, pero no un Dios apasionado, sacrificado. Al Dios de la creación, el hombre mediante la historia y el progreso le ha ganado la mano, expulsando cualquier rastro de lo divino. El individuo ha perdido sus atributos humanos, para disfrazarse de divino, ahogando precisamente la verdad radical de lo divino. El simulacro ha abocado a Occidente a la autodestrucción.

Pero Zambrano deja un pequeño resquicio a la esperanza, a la verdadera esperanza, aquella que reside en las entrañas del continente. Transformación en potencia. Las crisis son para Zambrano siempre oportunidades de redención. Sólo mediante el verdadero conocimiento de la estructura dañada podrá Europa tratar de regenerar sus anegadas vísceras de una tierra que ha suplantado el lugar de Dios. Inmensamente protésicos los hombres no distinguen ya lo humano, a mordiscos van escribiendo una historia sacrificial sin atisbos de verdadera esperanza. Como vemos, la ausencia de lo humano y lo divino, forman parte de la obra de la filósofa desde

---

<sup>275</sup> Escrito en 1945, aparece en el Vol.II de Obras Completas de la filósofa en el año 2016, edición aquí utilizada: M. Zambrano, *La agonía de Europa* en *Obras Completas II*, edición dirigida por Jesús Moreno Sanz, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016

<sup>276</sup> Escrito en 1956 y publicado en 1958, lo revisa la filósofa en 1987 a su regreso del inmenso exilio para su publicación en *Anthropos* y añade además de un pequeño prólogo, el subtítulo de: *La historia sacrificial*. Citado aquí en la siguiente edición: M. Zambrano, *Persona y democracia*, Siruela, Madrid, 2004

sus primeros trabajos hasta los últimos. Lo veremos un poco mejor al hablar de la escritura en el lugar del hueco.

Zambrano, que bebía claramente de la crítica a Occidente de Ortega, apela también a las creencias como interioridad, lugar de la piedad perdido<sup>277</sup>, lo veremos con mayor detenimiento en el capítulo dedicado a la confesión. Por ahora retornemos a la noción de persona. Para Zambrano persona e individuo son dos términos muy diferentes. Precisamente ya en 1930 con *Horizonte del liberalismo* comienza a perfilar estos rasgos de un individuo que ha querido conquistar la libertad, apelando a su consustancial humanidad y sin embargo perdiendo el contacto con lo Otro, que es Dios, la naturaleza, los otros. Liberándose el hombre del yugo que suponía lo incognoscible, la tierra como gran desconocida. Cuando el hombre se despertó humano no quedaba nadie a quien mostrarse, con quien compararse. Aquí radicaba según Zambrano la progresiva y paradójica pérdida de la humanidad. En esta primera obra expone por lo tanto ya la filósofa esta crucial diferencia entre el individuo y el ser que deviene persona.

Ese devenir persona en el pensamiento zambraniano está en clara deuda con San Agustín. San Agustín que llega a Zambrano tanto de forma original, en su obra, como pasado por el tamiz de la lectura de Max Scheler, figura que sabemos importante en la trayectoria de la filósofa<sup>278</sup>. Scheler colocó al espíritu en el lugar contemporáneo de la razón. Desde una fenomenología bastante particular, el pensador alemán enlaza el cuerpo y el espíritu, la inmanencia y la trascendencia mediante lo que denomina el “impulso afectivo”. Como advierte Carmen Revilla<sup>279</sup>, Zambrano toma desde un principio en gran consideración la reflexión efectuada por el filósofo en *El puesto del hombre en el cosmos*, para hablar de la persona, centro activo,

---

<sup>277</sup> La constatación de esta pérdida del lugar interior se encuentra ya en una de sus obras de juventud, *Horizonte del liberalismo* y permanecerá también presente en todo su recorrido. Lo veremos un poco mejor en el primer capítulo de la segunda parte.

<sup>278</sup> Hay especialmente dos obras de Scheler que uno encuentra subterráneas en todo el recorrido de Zambrano. Véase Scheler, M. *Ordo Amoris*, Madrid, Caparrós Editores, 2008 y Scheler, M. *Muerte y supervivencia*, Madrid, Encuentro, 2001

<sup>279</sup> Revilla, C. “La raíz fecundante de la vida. Impulso afectivo y sentir originario en la antropología de Max Scheler y María Zambrano” *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano* nº9, 2008 pp. 28-33

comunidad de la *physis* y lo etéreo, costura del espíritu. Atribuye Scheler a este centro unas características importantes, pues es una presencia que emerge de una ausencia. Esta dinámica la exploraremos más detenidamente a través del corpus lacaniano, en la segunda parte de nuestro recorrido. Por ahora quedémonos con este centro activo.

Un centro activo en Scheler que también retomaría Jung<sup>280</sup> al hablar de espíritu como algo que desbordaba el original cuño de la libido, transmutación que detalló en *Transformaciones y símbolos de la libido*. Como señala Paul Bishop, Jung fue tirando del ovillo del espíritu, comenzando por la libido. Entiendo que subiendo homofónicamente hasta el amor (*Liebe*) y finalizando en la “forma más pura de lo vital”, efervescencia que englobaba de igual modo una determinada escucha de lo inconsciente<sup>281</sup>.

Para Jung hay también una escala del espíritu y un centro, un centro dinámico y a su vez inmutable que es metáfora del proceso de la individuación:

“Casi puede tenerse aquí la impresión de que el proceso inconsciente se mueve en espiral alrededor de un centro, al que se le acerca lentamente, y que a medida que esto ocurre, las propiedades del centro se perfilan cada vez más claramente”<sup>282</sup>

Con respecto a la naturaleza de este centro, Jung se muestra ambiguo pues aclara que podría ser tanto *physis*, material (intersección de psique y cuerpo), como espiritual pues “una interpretación espiritualista podría afirmar que ese sí mismo no es más que el espíritu que vivificaba alma y cuerpo y que irrumpe en el tiempo y en el espacio en ese punto creador”<sup>283</sup>

La espiral, lo sabemos, era una de las figuras predilectas en la filosofía de Zambrano. Se enorgullecía de escribir y razonar siempre en espiral o lo que es lo mismo, buceando en el subsuelo, hasta los avernos, para volver a ser empujada

---

<sup>280</sup> Sabemos que Jung también fue lector de Scheler, de hecho en su seminario sobre el *Zarathustra* de Nietzsche (1934-1939) quiso enfatizar los distintos matices que la utilización de la palabra espíritu tenía en su obra. No queriendo remitirla exclusivamente a la libido citó las obras de Ludwig Klages o Max Scheler para ilustrar su uso de la palabra espíritu.

<sup>281</sup> Bishop, P. *The Dionysian Self: C.G. Jung's Reception of Friedrich Nietzsche*, *Op. cit.* p.291

<sup>282</sup> Jung, C. G. “Símbolos oníricos del proceso de individuación”, *Op.cit.* p.150

<sup>283</sup> *Ibíd.* p.152

hacia arriba. Así su razón, así su escritura. El centro de la espiral era para Zambrano, siguiendo a Scheler o también a Jung, lo que impulsaba toda creación, la comunión del espíritu, la oquedad fértil en la que iba bebiendo y creciendo la persona.

Una de las principales espirales que recorrió la filósofa en su obra fue la espiral de los sueños, estructuras protésicas y ajenas que parecen distanciarse cada vez más del centro y que sin embargo provocan el centro, nos conducen a él, lo convocan. Considero, en la misma línea que Sara Bigardi (2007)<sup>284</sup> que la investigación sobre los sueños es especialmente relevante en la medida en que remite a la creación por la palabra, reverberando en la existencia del hombre.

Pues el sueño, en sus distintas formas tal como lo propone la filósofa, es la realización de la persona, el resurgir originario. Los sueños tienen para la filósofa un carácter de absoluto y conducen de manera directa a la creación, a la poesía. Zambrano opone así los términos de sujeto y persona. La persona es la que nace por segunda vez, de manera activa. Es mediante la asimilación y comprensión de los sueños de la persona como el sujeto se va poco a poco creando.

Maillard (1992)<sup>285</sup> desarrolla el paralelismo entre el “proceso de individuación” de Jung y la “realización de la persona” de Zambrano, pues ambos efectúan un retorno, ambos anhelan la unidad. Del mismo modo que Jung hablaba del volver a los sueños para desbrozar el sí mismo, Zambrano establece este retorno a la forma-sueño para que el ser se actualice.

No obstante la utilización de los términos de persona para Jung y para Zambrano no podrían ser más contrarios, pues cuando Jung alude al término persona lo hace en el sentido etimológico, como máscara que emerge en el proceso de la individuación, frustrándola y fingiéndola a un mismo tiempo. Escribe Jung:

“no es sino una máscara de la psique colectiva, *una máscara que finge individualidad*, haciendo creer a los demás y a uno mismo que es individual, cuando no constituye sino un papel representado, donde la psique colectiva

---

<sup>284</sup> Bigardi, S. “La hegemonía del sueño: la importancia de la experiencia onírica en la existencia” *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, n°8, 2007 pp.6-15

<sup>285</sup> Maillard, C. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, Op.cit. pp. 63-78

tiene la palabra. Cuando analizamos a la persona, disolvemos la máscara y descubrimos que lo que parecía individual era, en el fondo, algo colectivo, o, en otras palabras, que la persona no era sino la máscara de la psique colectiva”<sup>286</sup>

Para Jung el término persona es una solución de compromiso que nace de la aceptación que hace el individuo de las normas sociales, de aquello que se espera de él, aquello que debería ser en función de. Una figura que, sin embargo, cree poseer el saber del inconsciente, pero actúa, actúa constantemente de cara a. Apartado de sí y también de los demás, apartado de los dioses, para Jung, esto no es real, no al menos entendiendo la realidad como un aspecto fundamental, absoluto y radical, de hecho el psicólogo enmarca a esta persona en una realidad secundaria, una realidad que por supuesto se da, se vive, pero que no tiene ninguna relación con la verdadera individuación.

Esta figura coincidiría así, al menos en sus puntos cardinales y salvando bastantes diferencias, con lo que Zambrano denomina “personaje”. En *El sueño creador* la filósofa contrapone las figuras de persona y personaje, hablando en términos “performativos” y desarrollando la idea del sujeto que, despierto, lleva su personaje consigo y actúa en base a los conflictos de su personaje. No obstante, se pregunta, ¿este actuar qué consecuencias tiene? Para responder a esta pregunta Zambrano vuelve a recurrir a los sueños y establece dos modos de actuar: por un lado el actuar que deshace alguno de los conflictos manifiestos en los sueños y por otro el actuar al margen de éstos. A este segundo modo de actuar, más que acción la filósofa lo denomina *actividad*, pues no tiene verdaderas consecuencias y queda el sujeto detenido en una especie de atemporalidad que, sin embargo, no le impide morir, que le hace invisible y dolorosamente visible a la vez. Ejemplo de este actuar para Zambrano es el cuento “El cocodrilo” de Dostoievski<sup>287</sup>. Mas hay un actuar rebasando el límite de los sueños, la piel del cocodrilo, deshaciendo en la vigilia

---

<sup>286</sup> Jung, C.G. *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, *Op.cit.* p.50

<sup>287</sup> En el cuento de Dostoievski un hombre es tragado enteramente por un cocodrilo. El hombre, lejos de morir, queda atrapado en el interior del cocodrilo, descubriendo que se siente verdaderamente cómodo. No obstante, desde fuera tratarán de rescatarle, topando una y otra vez con la burocracia rusa.

nudos oníricos; a esto lo llama Zambrano *acción verdadera* y puede ser tanto acción como contemplación o incluso pensamiento. Lo que caracteriza a esta *acción verdadera* es que rescata conflictos del sueño y les otorga el tiempo de la vida, desenmascarando en un mismo movimiento al personaje que la persona lleva consigo. Una vez que se ha hecho esto, aparecen en el sueño las imágenes monoeidéticas, el sueño despojado del fantasma.

“La acción verdadera que los sueños de la persona proponen es un despertar del íntimo fondo de la persona, ese fondo inasible desde el cual la persona es, si no una máscara, sí una figura que puede deshacerse y rehacerse; un despertar trascendente. Una acción poética, creadora, de una obra y aún de la persona misma, que puede ir así dejando ver su verdadero rostro”<sup>288</sup>

El sueño como acción poética de la persona que hace emerger su verdadero rostro. Sueños que el sujeto debe comprender, entender y para ello producir una *metanoia*, es decir un profundo cambio de su ser. Por ello es necesario en este caso una acción que anteceda a la liberación de las palabras, del texto que contiene el sueño, configurado como elemento vital para el avanzar del sujeto.

### ✿ *Más allá del tiempo*

El inconsciente no se dirige hacia la muerte.

Sus procesos, sus representaciones no envejecen, no guardan una determinada cronología, no se siguen las unas de las otras, archivadas en línea recta desde el nacimiento hasta la tumba. Ya en 1915 escribía Freud:

“Los procesos del sistema Icc son atemporales, es decir, no están ordenados con arreglo al tiempo, no se modifican por el transcurso de este ni, en general, tienen relación alguna con él.”<sup>289</sup>

Sería, según Freud, cometido de la conciencia y la preconsciousia procesar algo

---

<sup>288</sup> Zambrano, M. *El sueño creador*, Op. cit. p.1033

<sup>289</sup> Freud, S. “Lo inconsciente”, *Obras Completas XIV Op. cit.* p.184



tan abstracto como lo es el paso del tiempo<sup>290</sup>. Contradiendo a Kant en su afirmación de que el tiempo y el espacio están necesariamente imbricados en lo mental del hombre, Freud afirma la inmortalidad de todo aquello a lo que el tiempo no afecta.

“Dentro del ello no se encuentra nada que corresponda a la representación del tiempo, ningún reconocimiento de un decurso temporal y - lo que es asombroso en grado sumo y aguarda ser apreciado por el pensamiento filosófico - ninguna alteración del proceso anímico por el transcurso del tiempo. Mociones de deseo que nunca han salido del ello, pero también impresiones que fueron hundidas en el ello por vía de represión, son virtualmente inmortales, se comportan durante décadas como si fueran acontecimientos nuevos. Sólo es posible discernirlas como pasado, desvalorizarlas y quitarles su investidura energética cuando han devenido conscientes por medio del trabajo analítico, y en eso estriba, no en escasa medida, el efecto terapéutico del tratamiento analítico.

Sigo teniendo la impresión de que hemos sacado muy poco partido para nuestra teoría analítica de ese hecho, comprobado fuera de toda duda, de que el tiempo no altera lo reprimido. Y, en verdad, parece abrírsenos ahí un acceso hacia las intelecciones más profundas. Por desgracia, tampoco yo he avanzado gran cosa en esa dirección”<sup>291</sup>

Estoy de acuerdo con Freud en su impresión sobre lo mucho que hay por decir aún del tiempo en los procesos inconscientes. Tanto en el polo terapéutico sobre el efecto de lo reprimido, el trauma, la inhibición...como en esas “intelecciones más profundas” que menciona el vienés. Veamos lo que añadió Zambrano, pues en la concepción del tiempo, muy importante en su investigación sobre los sueños, la filósofa también aboga por la atemporalidad que se da en el soñar.

El acercamiento en su teoría se nutre a partes iguales de Freud o Jung desde el punto de vista psicológico. Para Jung el tiempo era también un concepto relativo pues, como veíamos, el inconsciente colectivo conseguía atravesarlo de punta a punta, estableciendo un diálogo entre el “alma propia” y el “espíritu antiguo” <sup>292</sup>.

---

<sup>290</sup> Freud, S. *Más allá del principio de placer, Obras Completas XVIII*, Buenos Aires, Amorrortu, 2008 p.28

<sup>291</sup> Freud, S. 31ª conferencia “La descomposición de la personalidad psíquica” en *Obras Completas XXII*, Op.cit. p.69

<sup>292</sup> “entre los conflictos elementales humanos existe una identidad que está más allá del tiempo y del espacio” Escribe en Jung, C. G. *Símbolos de transformación*, Op.cit. p.29

No obstante el giro que imprime Zambrano a este tiempo del sueño es bastante significativo. Para la filósofa la cuestión del tiempo como dimensión múltiple recorrerá también el largo de su obra, ya desde uno de sus primeros artículos “De nuevo el mundo”<sup>293</sup>, donde estipula la existencia de un mundo que ha muerto, algo que está profundamente arraigado en su pensamiento. En este pequeño texto conjuga el tiempo del mundo que no es el de la realidad ni tampoco el del éxtasis. Conjugue por ello las distintas lógicas que desconciertan al sujeto en un mundo que ha muerto hace años y cuya luz llega al hombre como llega la radiación de las estrellas ya desaparecidas. En este texto, inicio de su pensamiento, se aprecia la importante impronta de Unamuno que años antes escribía esta belleza:

“En la sucesión de impresiones discretas hay un fondo de continuidad, un *nimbo* que envuelve a lo precedente con lo subsiguiente; la vida de la mente es como un mar eterno sobre el que ruedan y se suceden las olas, un eterno crepúsculo que envuelve días y noches, en que se funden las puestas y las auroras de las ideas. Hay un verdadero tejido conjuntivo intelectual, un fondo intraconciente en fin.

Los islotes que aparecen en la conciencia y se separan o aproximan más, uniéndose a las veces, a medida que el nivel de ella baja o sube, se enlazan allá, en el fondo del mar mental, en un suelo continuo. Son voces que surgen del rumor del coro, son las melodías de una sinfonía eterna [...]

En nuestro mundo mental flotan grandes nebulosas, sistemas planetarios de ideas entre ellas, con sus soles y sus planetas y satélites y aerolitos y cometas erráticos también; hay en el mundo en formación y en disolución otros, todo ello en un inmenso mar etéreo, de donde brotan los mundos y a donde al cabo vuelven. El conjunto de todos estos mundos, el universo mental, forma la conciencia, de cuyas entrañas arranca el rumor de la continuidad”<sup>294</sup>

Unamuno que, como vimos un poco antes, estableció el término de intraconciente para hablar de la entraña de lo consciente, también hace emerger este desarrollo teórico de su imbricación temporal. El tejido conjuntivo, los islotes de la conciencia visibles o invisibles dependiendo de las mareas. Las imágenes de Unamuno son espectaculares. Gran parte del filosofar líricamente trágico de

---

<sup>293</sup> Cuya primera publicación fue en 1933: Zambrano, M. “De nuevo el mundo”, *Hoja literaria*, Madrid, nº2, febrero de 1933

<sup>294</sup> Unamuno, M. *En torno al casticismo*, *Op.cit.* pp.113-114

Zambrano bebe de ellas. Resuenan con fuerza las ideas unamunianas años después cuando escribe:

“Este fondo, este continuo de la vida viene a ser tratado, así, como un sueño, como un inmenso sueño. Y cuando algún trozo de él se hace presente a la conciencia, asciende hasta ella al modo de un sueño o la ilumina como un sueño también [...] este pasado genérico, vivido en la vigilia cuando fue presente, es tratado como un sueño”<sup>295</sup>

Precisamente apunta Zambrano que la mayoría de los sueños no se recuerdan. Y aún los que sí llegan a recordarse deben hacerse a un lado pues el soñante no sabe muy bien cómo integrarlos, qué lugar ocupan ya en su vigilia. De modo que por ello caen, van desde el hueco del sueño al hueco del tiempo. Caen en el “olvido extremo”<sup>296</sup> en el que caen no sólo los sueños sino el grosor entero de la vida. Salvo el texto, pienso, que rescata el sujeto, ese texto con el que el sujeto se narra el tiempo. Precisamente en torno a este olvido vuelve a confrontarse la filósofa con Freud. Pues este olvido obedece para Zambrano al mecanismo inhibitorio, de hecho es lo fundamental de este mecanismo por delante de los factores morales o sociales a los que apuntaba el psicoanálisis.

Se trata de una inhibición temporal en la que la conciencia selecciona diariamente qué es lo que rescata del fluir. Para Zambrano este olvido, este hueco por el que desaparecen los sueños y el grueso de la vida del sujeto, conforma su fondo vital originario donde precisamente se localiza este continuo de la vida del sujeto, en oposición a los pequeños y discontinuos fragmentos que el hombre rescata para sí. Pues algunas, muy pocas vivencias, son rescatadas por el sujeto en un proceso que le da al vivir una cierta continuidad y permite ordenar lo que acontece. El resto, lo que queda sin ser rescatado, es subsumido por el agujero temporal hacia los infiernos, bajo el tiempo, bajo la conciencia también, sin dejar de formar parte de la vida del sujeto en una continua espiral del sueño. Las vivencias no seleccionadas van hacia el fondo, hechas pasado sin siquiera haber sido presente y ejerciendo en su caída un efecto de llamada, acurrucadas en la psique, confundidas

---

<sup>295</sup> Zambrano, M. *Los sueños y el tiempo*, *Op.cit.* p.854

<sup>296</sup> *Ibíd.* p.853

con un rumor que para la filósofa suena como los órganos del océano, “confuso, anónimo, rítmico”<sup>297</sup>.

En este sentido utiliza Zambrano el término de ocultación espontánea como sinónimo de esta inhibición temporal. En el sentido del abismarse del tiempo, lo oculto es lo que el sueño rescata; pues para la filósofa “los sueños son, ante todo, la revelación de una ocultación espontánea -automática - o realizada por el hombre”<sup>298</sup> Esta última, la realizada por el hombre es la que correspondería a la inhibición entendida en sentido freudiano.

La clasificación de estos dos tipos de inhibiciones coincide también con la tipología realizada por la filósofa en torno a la multiplicidad del tiempo. Zambrano establece tres categorías: la atemporalidad inicial de la psique que muestran los sueños; el tiempo mensurable de la conciencia, y por último y especialmente relevante, los breves estados de lucidez en los que aparece “una unidad de sentido”<sup>299</sup> que trasciende al tiempo sin hacerlo desaparecer. A estos tres tiempos corresponderían tres planos que a su vez establecerían tres tipos de movimiento. Por un lado el plano de la psique cuyas características son la atemporalidad y la ambigüedad, que provoca un movimiento de tensión pre-motriz. En segundo lugar el plano de la conciencia que se mueve intencionalmente, empezando y acabando acciones. Y por último el plano de la persona que se mueve en espiral, abierto eternamente, acabándose y empezándose a un tiempo. Este último plano será sobre el que más se centre al hablar del despertar porque la española concibe los sueños como etapa intermediaria entre el no-ser y el ser, como trayecto que es fin y principio de la espiral, siempre abierta, siempre a punto de cerrarse. Pues ser es tiempo, ser es transcurrir y los sueños transcurren pero no se transcurren, en el centro mismo del intratiempo, lanzan hilos hacia dentro, en busca de lo no nacido.

Como vimos, Zambrano habla de subconsciente pues entiende que hay un por debajo, un “bajo el sueño, bajo el tiempo, el hombre no dispone de sí. Por eso

---

<sup>297</sup> *Ibíd.* p.899

<sup>298</sup> *Ibíd.* p.858

<sup>299</sup> Zambrano, M. *El sueño creador*, *Op.cit.* pp.1002 y ss.

padece su propia realidad”<sup>300</sup>. De modo que el sueño está bajo la realidad, como lo está el agua bajo la capa de hielo, en las profundidades se mueve, oscura como un órgano, reflejando ciegamente el plano superior y sin embargo antecediéndole (pues todo es agua) y también precediéndole (no sólo la vida es sueño, la muerte lo es). Las corrientes, las algas, todo se mueve bajo la corteza. Uno, si lo mira desde arriba, atisba pequeños retazos, malformados y siniestros bajo la lupa del ser, del tiempo, el tiempo que actúa sobre el agua y la congela y la interpone de barrera, para que el agua ya no acceda, no irrumpa, el agua que no tiene tiempo, el agua que ni siquiera se tiene a sí misma y que se arremolina, febril, bajo la corteza de un hielo carente de poros. Por ello hay en el sueño un *pathos* importante, pues padece la realidad sin poder tratar con ella y por ello, cree Zambrano, los sueños normalmente cursan con ese importante monto de angustia, pues son como un estado de inmanencia del que el hombre necesita salir para padecer su propia trascendencia. Una inmanencia en la que, no obstante, hay movimiento, esto es fundamental para entender la importancia que concede su pensamiento a la forma-sueño.

Es necesario, lo cree la de Vélez, más allá de una cura analítica que transite el terreno confesional, el establecimiento de una Guía que ayude al sujeto a convivir con esta multiplicidad temporal y a poder transitar de un plano a otro, en este nacerse continuo. Esta guía podrían conformarla los sueños, como representantes del dintel, como animales intermediarios por excelencia, híbridos, esfinges. En base a esta atemporalidad de los sueños puede explicarse el hecho de que en un mismo sueño puedan aparecer fragmentos del día anterior simultáneamente con fragmentos de sucesos que acontecieron hace años, personas que ya no están vivas conversando con personas que acabamos de conocer. Es la atemporalidad la que da origen a la que es, por excelencia, una de las características fundamentales del sueño: la ambigüedad. Pues al presentarse todo en un solo bloque, no hay una clara diferenciación entre lo bello y lo desagradable, lo angustioso o placentero, por ello provoca ambigüedad al soñante y por ello precisamente establece su correlación

---

<sup>300</sup> Zambrano, M. *Los sueños y el tiempo*, *Op.cit.*, p.845

directa con la poesía. Hay una quietud y un movimiento propios del sueño, que pueden explicarse por el efecto fosilizador que tiene el fenómeno onírico, al que van a parar acontecimientos de la vigilia, mezclados con pensamientos y deseos, inmóviles bajo la lupa del sueño, cuyo cristal les hace parar sin dejar de moverse. Esto es para Zambrano la atemporalidad del sueño, esta falta de vacío que hace del sueño un bloque sin tiempo.

Vacío que sin embargo la filósofa sí halla en la dimensión espacial, pues es precisamente el vacío el lugar del sueño y precisamente por las leyes físicas<sup>301</sup> de éste las imágenes del sueño flotan en él, no pesan, dependiendo su significación exclusivamente de ellas mismas, no de su peso, no de su ancla al suelo, al tiempo. Por ello hablamos en esta tesis de vaciamiento. Vaciamiento que es el proceso, el movimiento que efectúa el sujeto a través de su vacío. Vacío presente en el sueño, vacío, lo veremos, determinante en la vigilia. Vaciamiento que es un hacer con el vacío, o a través del vacío, o a pesar del vacío. Vacío que se mueve, que nos mueve. Por ello el sueño se rige para Zambrano por un “movimiento puro”<sup>302</sup>, puro en cuanto a que es el movimiento “de la cosa misma” que lo hace sin obedecer a condicionamientos, por lo que baila libre pero a la vez paradójicamente de forma automática<sup>303</sup>. En cuanto al espacio, en otro texto temprano la filósofa ya establece una distinción entre las artes plásticas que estarían más relacionadas con el espacio, y el arte de la palabra que entroncaría directamente con el transcurrir del tiempo. Ya que “la nostalgia de ese tiempo perdido, que si en algún arte se refleja es en la poesía”<sup>304</sup>.

---

<sup>301</sup> Como apunta Maria João Neves la elaboración de los desarrollos sobre el tiempo y el espacio en Zambrano siguen muy de cerca la *Física* de Aristóteles. En Neves, M.J “Al encuentro del ser recibido. La fenomenología del sueño de María Zambrano en el Asesoramiento Ético y Filosófico” *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, n°8, 2007, pp.39 y ss.

<sup>302</sup> Zambrano, M. *El sueño creador*, *Op.cit.* p.996

<sup>303</sup> Veremos en el capítulo siguiente algunas pinceladas más sobre el “automatismo mental” y su relación con la creación. Así mismo, en el último capítulo sobre la escritura en el lugar del delirio retornaremos al automatismo en la escritura de Zambrano que pretende hacer que el sujeto se emancipe del texto y sea éste el que delire, automáticamente, escriba. Lo veremos al final de esta tesis.

<sup>304</sup> Zambrano, M. “Apuntes sobre el tiempo y la poesía” en *Hacia un saber sobre el alma*, *Op.cit.* p.45

Ese anhelo, génesis de la esperanza, se ve especialmente en la palabra, en la búsqueda de Proust, en las odas de Keats, en Homero, Safo, Valente, Valdés, Ullán.

Aquí, allí, ahí.

“¿Qué sucede, qué pasa, qué va a pasar,  
qué está pasando, sucediendo, qué pasa,  
qué pasó?

La muerte había sorbido agua turbia en los charcos  
que ya no son del mar”<sup>305</sup>

Escribía Cernuda con respecto a esa lucha entre el tiempo y la escritura:

“El poeta intenta fijar el espectáculo transitorio que percibe. Cada día, cada minuto, le asalta el afán de detener el curso de la vida tan pleno a veces que merecería ser eterno. De esa lucha, precisamente, surge la obra del poeta, y aunque el impulso del que brota nos parezca claro, en él hay mucho de misterioso”<sup>306</sup>

Detener el curso de la vida, dice Cernuda. Como lo detiene el sueño, así también trata de hacerlo el poema. La creación poética que inaugura otro tiempo, un intratiempo pues está encarnado en sí mismo. Un otro tiempo para poder decir, para anunciar la muerte, pero también para proclamar una otra esperanza. Bergson, que también concebía la creación como un “proceso vital” dirá sobre la relación del tiempo con la *poiesis*: “para el artista que crea una imagen extrayéndola del fondo de su alma, el tiempo no es algo accesorio”<sup>307</sup>. Se refiere el filósofo a que el tiempo que emplea el creador en este trabajo forma parte de la obra también. El tiempo de la creación es la creación misma. Así es, pienso, como el poeta atrapa el tiempo. Un tiempo en presente, como dice Bergson, el tiempo de la propia *poiesis*. Pero también un tiempo pasado o un tiempo por venir. Pues la escritura, como los sueños,

---

<sup>305</sup> Pequeño fragmento del poema “El toro de la muerte” de Alberti de su libro *Verte y no verte* (1934) Aquí en Alberti, R. *Antología poética*, Buenos Aires, Losada, 1999 p.161

<sup>306</sup> Cernuda, L. “De palabras antes de una lectura” (1935) Recogido en Cernuda, L. *Intermedio (fragmentos para una poética)*, Valencia, Pre-textos, 2004 p.48

<sup>307</sup> Bergson, H. *La evolución creadora*, Madrid, Aguilar, traducción al cuidado de José Antonio Míguez, 1963 p.730

tampoco se dirige hacia la muerte. El grafema puede ser, ya lo apuntaba Derrida<sup>308</sup> siguiendo el mito de Theuth, pero la escritura no, el proceso, la escritura como acción, movimiento, no se dirige hacia la muerte. Lástima que ese sea su destino final. Mas el crear cursa desde mi punto de vista desde una corriente positiva. Especialmente en este artista que incorpora el tiempo de la creación a la creación misma. Y así queda el poema, sosteniendo cual dolmen la sustancia del que escribe, ruina el cuerpo del poema, ruina el cuerpo del poeta. La nostalgia será algo recurrente en este poeta, este creador que echa de menos aquello que no fue, que no vendrá. Un poeta atrapado en la angustia del nacimiento propio, del nacimiento de la obra, prematura, siempre prematura.

El anhelo de realidad explica para Zambrano la nostalgia que siente el poeta moderno hacia su infancia. Para la malagueña esta nostalgia de la niñez se constituiría como proyección de la nostalgia primigenia del poeta, aquella que añora el tiempo anterior al tiempo, un espacio sólo conjugable por la repetición, la letanía de palabras que surgen, que manan, que se detienen eternas en el resonar, sumergiendo al poeta en la muerte, que es el tiempo que ya no, que son los sueños.

Ortega, como vimos apegado al tratamiento del tiempo en la teoría del trauma freudiana, escribe de manera sobrecogedora:

“El trino alegre que hacia fuera envía el cascabel está hecho por dentro con las quejas doloridas de su cordial pedrezuela. Así, el canto del poeta y la palabra del sabio, la ambición del político y el gesto del guerrero, son siempre ecos adultos de un incorregible niño prisionero.

Influidos por una psicología ya anticuada, queremos cegarnos ante el hecho palmario de que, en la realidad psíquica, el pasado no muere, sino que persiste, formando parte de nuestro hoy. Y no sólo perduran aquellos breves trozos de nuestro personal pretérito que recordamos, sino que todo él, íntegramente, colabora en nuestro ser actual, como en el fin de una melodía actúa su comienzo, inyectándolo de sentido peculiar. [...] ¡Cuántas veces, al mirar los ojos de un hombre maduro, vemos deslizarse por el fondo de ellos su niñez inicial, que se arrastra, todavía doliente, con un plomo en el ala!”<sup>309</sup>

---

<sup>308</sup> Me refiero al Derrida que escribe que “todo grafema es de esencia testamentaria” en Derrida, J. *De la gramatología*, México, Siglo XXI, , 1986, p.89 En el capítulo sobre la escritura en el lugar del hueco reflexionaremos un poco más en esta senda de la letra como formación protésica.

<sup>309</sup> Ortega y Gasset, J. *La psicología del cascabel* , Obras Completas, II, Madrid, Revista de Occidente, 1946, p.300



El plomo del ala, la pedrezuela del cascabel, son las metáforas que Ortega construye para hablar de aquello que permanece en el interior del sujeto, sujetándolo. Esa niñez inicial que el filósofo emplaza en el continuo, en el fondo del que hablaba también Unamuno. En Ortega este tejido conjuntivo, este fondo, pareciera tener un padecer más acentuado (plomo, pedrezuela son espacios encapsulados de dolor) del que emerge la totalidad del sujeto, un sujeto que es voz y vuelo (cascabel, ala).

El poeta moderno, a imagen del hombre moderno según Zambrano, necesitaría situar los acontecimientos en su historia individual, acotarlos, darles un significado concreto y personal. Pero no por ello se deja de aludir a los mismos espacios, el mismo tiempo, sólo que, se lamenta, algunos de ellos no lo saben.

El poeta añoraría así el tiempo de la poesía primitiva, originariamente poesía sagrada, un logos poético y sagrado en el que “la palabra es acción”, acción de lo sagrado que abre “el verdadero espacio vital, pues es la posesión de nuestro tiempo y la manera de que las diferentes clases de seres y cosas entren en contacto con nosotros; es la accesibilidad de las diferentes maneras de la realidad”<sup>310</sup>

Con el nacimiento de la épica, esta palabra atemporal que era acción y realidad se ve embestida por el ‘vivir histórico’ y se desgaja el lenguaje sagrado para ser también lenguaje humano. A partir de este momento la poesía comienza a ser memoria, “memoria piadosa”<sup>311</sup> como apunta la poeta. Y después surgirá la lírica, pues la memoria sola no basta. La lírica que recogerá el llanto, la elegía, y con esta el inexorable paso del tiempo, la pérdida, la añoranza de lo sagrado. Y para ello se incorporará también el silencio, el silencio que es palabra, ritmo cadencioso, pulmón del poema.

Y quizá así siendo silencio, imagen, ritmo y pensamiento, cree la poeta, pueda volver la palabra a su potencial creador. Un potencial creador en el que radica una de las muchas diferencias, reconciliables, entre el poeta y el filósofo (binomio indispensable del discurrir zambraniano). Pues el filósofo debido a su sed de

---

<sup>310</sup> Zambrano, M. “Apuntes sobre el tiempo y la poesía” *Op. cit.* p.46

<sup>311</sup> *Ibíd.* p.48

conocimiento, arrebatado en una razón conjugada como posesión, persigue, rastrea las huellas del comienzo, del secreto, del misterio pero despojadas, rendidas, ausentes en la razón de Occidente. Por su lado el poeta:

“no renunciaba ni apenas buscaba, porque tenía. Tenía por lo pronto lo que ante sí, ante sus ojos, oídos y tacto, aparecía; tenía lo que miraba y escuchaba, lo que tocaba, pero también lo que aparecía en sus sueños, y sus propios fantasmas interiores mezclados en tal forma con los otros, con los que vagaban fuera, que juntos formaban un mundo abierto donde todo era posible. Los límites se alteraban de modo que terminaba por no haberlos”<sup>312</sup>

Este concepto de apertura de la palabra primigenia es muy característico en Zambrano. La mezcla del dentro y del fuera que experimentaba este poeta que todo lo tenía, ha quedado en el presente, a modo de reminiscencias oníricas. Encuentra la filósofa en este binomio del poeta y el filósofo uno de los más fértiles de su pensamiento, pues se sirvió de ellos para enunciar logos y *poiesis*, eternamente divididos y sin embargo en comunión continua.

Como reconciliable es también la dualidad material que conforma al ser humano: palabra y entraña. Apunta Zambrano que ambas pertenecen a lógicas distintas, por ello la entraña no logra alcanzar la palabra y viceversa<sup>313</sup>. Pues mientras que la palabra es capaz de suspender el tiempo violando sus leyes, las entrañas están sumergidas sin remedio en él. No pueden pausar su trabajo y no pueden, por ello, acceder a la palabra. No obstante hay un punto de convergencia, una intersección, ya que a las entrañas las acompaña el ritmo. Ritmo primero, primigenio, del palpar de un corazón. Ritmo que también acompaña a las palabras, dotándolas de musicalidad, logrando que las entrañas sean escuchadas, entre tanta palabra, tanto logos. De este modo el ritmo aunaría logos y entrañas. Un golpeteo rítmico que disminuye su velocidad en el dormir donde se conjuga de forma especial con otro ritmo fundamental: el de la respiración. La respiración que en el dormir se enlentece para declinarse en acusativo (*bis in den Tod*) junto a los músculos dorsales

---

<sup>312</sup> Zambrano, M. *Filosofía y Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1939] p.18

<sup>313</sup> Este razonamiento de la filósofa se ve, entre otros textos, claramente en “La metáfora del corazón” en *Hacia un saber sobre el alma*, *Op.cit.* p.69

del tronco que durante el sueño subrayan su movimiento (hacia dentro y hacia fuera) a imitación, intuye Zambrano<sup>314</sup>, del mar y la tierra, y también del mecer de los niños pequeños. Este ritmo acompaña al soñante, más allá de la palabra y le sumerge en el sueño.

Ambos ritmos, acompasados, duermen al sujeto, en una oposición de fuerzas. Pues hemos dicho que la entraña no puede escapar a la muerte, así como el sueño sí puede y sin embargo es el sueño la condición del “entrañamiento” por excelencia. Pues veíamos antes cómo Zambrano establecía la metáfora entre sueño y subconsciente y vuelve a hablar de ello para oponer dos estados: entrañamiento y extrañamiento.

“Bajo el sueño el sujeto se ha entrañado; se pierde en las entrañas de la psique privada de tiempo, donde sólo late el palpitar de las vísceras”<sup>315</sup>

Para Rabindranath Tagore el ritmo era fundamental, potencia de creación del artista. Para T.S Eliot el ritmo y la vibración de la respiración eran también los espacios desde los que emergía el poema. Con Benveniste el ritmo entra de lleno en el terreno del discurso y es Meschonnic el que considera que “el ritmo es el significante mayor”<sup>316</sup> mas Zambrano lo toma precisamente como elemento fuera del discurso, pues lo origina. Del mismo modo que origina el sueño, la palabra, el poema. El ritmo es para Zambrano la conjunción del soma y lo divino, anterior a la constitución del propio sujeto y sin embargo fundante de la misma.

Para Jean Luc Nancy el sueño es precisamente ritmo, repetición y regularidad<sup>317</sup>. Pues en el sueño somos sólo respiración y circulación. Es curioso pero uno no puede decidir cuándo quedarse dormido. Uno puede preparar la habitación y el cuerpo pero el sueño a uno lo atraca, el sueño genera su propio estado, es él el que nos impele a soñar, el que nos arrebatara de nosotros mismos, de la luz del día, de los contornos conocidos de la vida. Al igual que Zambrano, Nancy

---

<sup>314</sup> Zambrano, M. *Los sueños y el tiempo*, *Op.cit.* pp. 908 y ss.

<sup>315</sup> *Ibíd.* p.891

<sup>316</sup> Meschonnic, H. *La poética como crítica del sentido*, traducción al cuidado de Hugo Savino, Buenos Aires, Mármol-Izquierdo Editores, 2007, p.73

<sup>317</sup> Nancy, J. *Tumba de sueño*, traducción de Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2007 pp.45 y ss.

hablará de este ritmo con el que el cuerpo se mece a sí mismo en el dormir, que en ambos filósofos es entendido como un ritmo cósmico. Así se nos mece la noche, hacia delante (presencia) y hacia atrás (ausencia). Para Nancy este hombre que duerme “es un cuerpo espiritual o un espíritu corporal”<sup>318</sup>.

El ritmo es algo con lo que también juega el músico Guillermo McGill cuyo proyecto artístico nos resulta relevante al recoger en un audio-libro, llamado *Los sueños y el tiempo desde María Zambrano* (1999), una propuesta original, la selección de textos de la filósofa acompañados de comentarios a su obra del propio McGill y de clásicos estudiosos de su obra como Jesús Moreno Sanz, Miguel Mora o Juan Fernando Ortega Muñoz, director de la Fundación María Zambrano hasta el año 2013. La idea de McGill era la de recopilar pequeños escritos de la pensadora y combinarlos con sus propias creaciones musicales, inspiradas por el pensamiento zambraniano. El disco lo integran nueve cortes que se mueven entre el jazz, el flamenco, e incluso el candombe y el tango. Guillermo McGill, batería y compositor de jazz montevideano, cuenta con la colaboración de grandes como el pianista Chano Domínguez, el contrabajista Javier Colinas o la voz flamenca de Eva Durán. Las nueve pistas son de creación libre mas pretenden seguir el flujo del pensamiento zambraniano con nombres como “Oriental”, “El sueño creador”, “Nana de luna”, “Metáfora del corazón” o “Sobre el alma”. Rescata así McGill de Zambrano que “toda su obra nos es dada llena de ritmo, melodía y matiz: hechos musicales que nos hablan de la importancia del cómo se dicen las cosas que se dicen y gracias a los cuales sentimos su caricia en todos los rincones de nuestra alma. Ella lo llamó razón poética”<sup>319</sup>. Había un particular ritmo en la escritura zambraniana, probablemente influido por el ritmo onírico en el que la filósofa aprendió desde muy pronto a ceder(se). La escritura era el lugar en Zambrano donde confluía con mayor fuerza el sueño y la vigilia, entraña y extraña siempre la letra. “Los sueños son el intra-conocimiento por antonomasia: íntimo y extraño en grado máximo”<sup>320</sup>, escribió.

---

<sup>318</sup> *Ibíd.* p.51

<sup>319</sup> McGill, G. *Los sueños y el tiempo desde María Zambrano*, Madrid, 52 P.M, 1999 p. 5

<sup>320</sup> Zambrano, M. *Los sueños y el tiempo*, *Op.cit.* p.955

Hay entrañamiento en el sueño mientras que hay extrañamiento al despertar, extrañeza al salir del sueño y percibir el ser de las cosas, la realidad, mientras la entraña aún golpetea rítmica en los ventrículos del nuevo día. Hay una caída en el sueño, una búsqueda del lugar de la revelación, un choque de fuerzas, una catábasis en la que el sujeto desciende a la propia vida y a la propia muerte, ascendiendo a la vez a la propia vida y también a la propia muerte. Zambrano entiende el soñar como caída y ascenso.

“la caída en lo que pesa: el cuerpo sobre el cuerpo de la tierra , siguiendo la gravedad, el máximo hundimiento del sujeto activo que se ha comportado como un cuerpo sin más al dejarse caer en el sueño. Desde él asciende el soñar. Asciende, como desde un supremo olvido, lo oculto por el tiempo”<sup>321</sup>

El dormir y el despertar serían así para la filósofa dos escalas, una descendente (de la vigilia al sueño) y otra ascendente (del sueño a la vigilia). No obstante en ambos movimientos hay briznas del contrario, pues recordemos que se trata de una espiral.

“¿No ves que vas cayendo ya?

Limpia tu cabeza de prejuicio y moral

Y si queriendo alzarte nada has alcanzado

Déjate caer sin parar tu caída sin miedo al fondo de  
la sombra

Acaso encuentres una luz sin noche

Perdida en las grietas de los precipicios

Cae

Cae eternamente

Cae al fondo del infinito

Cae al fondo del tiempo

Cae al fondo de ti mismo

Cae lo más bajo que se pueda caer

---

<sup>321</sup> *Ibíd.* p.859

Cae sin vértigo

A través de todos los espacios y todas las edades

A través de todas las almas de todos los anhelos y todos

los naufragios”<sup>322</sup>

Nancy también pone énfasis en la caída en el sueño, en ese popular “caerse de sueño”<sup>323</sup> que es puro deseo de caer, de abandonarse. Para el filósofo, en la misma línea de Zambrano, el sueño consigue que nos deslicemos al interior de nosotros mismos, borrando los límites entre el dentro y el fuera, dentro de mí pero a la vez todo órganos, todo piel y sin embargo tan adentro ( ¿Cómo es posible desde tan adentro acariciar mi piel? Pues lo hace, el sueño lo hace, la piel del sueño encuentra una epidermis, kilómetros hacia dentro del cráneo, de la cavidad torácica. Cavidad, siempre cavidad). En el caer al sueño Nancy sitúa también una segunda caída, digámoslo así, un yo ya no, pues hay pura indistinción, pura simultaneidad, imágenes borrosas en las que somos el sujeto pero sentimos el objeto y también somos el objeto, pues es nuestro, son nuestras representaciones, lo somos todo. Somos el que habla y al que habla y del que habla e incluso la mesa sobre la que reposan las manos y somos las manos y a la vez no somos nada de eso. Todo es a la vez yo y no-yo. Todo es ahora y dentro de cuatro meses y hace seis. El tiempo y la subjetividad quedan detenidos en el sueño.

“Lo simultáneo sólo existe en un régimen de sueño. Es el gran presente, la copresencia de todo lo que es componible, aún lo incompatible. Sustraído al ajetreo del tiempo, a los acosos del pasado y el porvenir, del venir y el pasar, coincido con el mundo”<sup>324</sup>

Jung, lo vimos, también planteaba algo parecido donde el soñante ocupaba

---

<sup>322</sup> Pequeño fragmento del Canto I del descomunal *Altazor* de Huidobro. Véase Huidobro, V. *Obra poética*. Edición crítica coordinada por Cedomil Goic, Madrid, Alcea XX, 2003 p.737

<sup>323</sup> Con la particularidad de que Nancy cuenta con la expresión francesa ‘*tomber de sommeil*’ (caerse de sueño) para titular su libro *Tombe de sommeil*, jugando así con la palabra *tombe* (tumba). Reparo en que en italiano (*cascare dal sonno*), alemán (*zum Umfallen müde sein*) o inglés (*falling asleep*), por poner algunos ejemplos, también se toma una expresión que hace referencia a la caída. Uno cae de sueño hacia el sueño, el sueño se apodera de nosotros antes incluso de estar dormidos.

<sup>324</sup> Nancy, J. *Tumba de sueño*, *Op. cit.* p.19

todos y cada uno de los lugares del sueño. Si bien para Jung, como recalca, se trata de la quinta esencia de la subjetividad, la proyección de la personalidad del soñante en todas y cada una de las figuras que aparecen.

“Toda creación onírica es esencialmente subjetiva, por lo que el sueño es como un teatro en el que el soñante es escenario, actor, apuntador, director de escena, autor, público y crítico. Esta verdad tan sencilla es el fundamento de esa concepción del significado del sueño a la que he denominado interpretación en el *nivel subjetivo*. Esta interpretación, como su propio nombre indica, concibe todas las figuras del sueño como rasgos personificados de la personalidad del soñante”<sup>325</sup>

Para Nancy, no obstante, en el sueño no cabe la subjetividad pues en el sueño no hay diferenciación entre el yo y el tú, esta diferenciación es una construcción de la conciencia. Es paradójicamente al despertar del sueño cuando, desarrolla, uno vuelve “en sí”. Sin embargo lo verdaderamente interesante es que “en realidad vuelve a la distinción del yo y el tú”<sup>326</sup> ¿Habla Nancy de este “en sí” como un “ser ahí” si lo tradujésemos a Kant? Podría ser, pues más que de algo que aparece hablaría Nancy de algo que ya es o incluso de algo que desaparece. En este sentido, en esta desaparición de la enunciación, de yo, Nancy parece seguirle el juego a Descartes que se preguntaba cómo distinguir el sueño de la vigilia, cómo poder afirmar que todo esto no es un sueño. Descartes desligó las percepciones de la ecuación y mantuvo un “cogito ego sum”, ‘ego’ que Nancy hace desaparecer a su vez de esta nuestra ecuación onírica.

Zambrano, en la línea de Nancy, habla de un “yo errante”<sup>327</sup> que ha perdido la sede y por ello queda suspendido, es un yo desposeído. En el sueño en cuanto origen “la relación sujeto-objeto no ha aparecido todavía”<sup>328</sup>, lo que quiere decir que la sustancia es la misma, no hay diferenciación entre uno y otro, somos objeto de nuestro sujeto. La responsable de esta no diferenciación es esta estructura atemporal que no permite poros ni burbujas, provocando que la conciencia no

---

<sup>325</sup> Jung, C. G “Puntos de vista generales acerca de la psicología de los sueños”, *Op. cit.* p.266

<sup>326</sup> Nancy, J. *Tumba de sueño* *Op. cit.* p.23

<sup>327</sup> Zambrano, M. *Los sueños y el tiempo*, *Op.cit.* p.913

<sup>328</sup> Zambrano, M. *El sueño creador*, *Op.cit.* p.992

encuentre entrada y deba, desde fuera, ser mero espectador. Esto le permite enlazar al sueño con la unidad de Parménides, pues el soñar permitiría el “ser uno, idéntico a sí mismo”<sup>329</sup> en cuanto a ser, unidad, que ha sido sustraída del tiempo, todo él aporético. Mas el ser, ya lo vio Heráclito, no es estático, es un ser en movimiento. “El sueño es paradójicamente la inmovilidad de un movimiento. Lo cual viene a suceder en el otro polo de la vida humana en la creación lograda”<sup>330</sup>.

Movimiento representado para Zambrano en la creación que vierte el sueño y el despertar, momento en que confluye el entrañamiento del sueño, víscera cerrada, con el extrañamiento de la realidad que respira a través de los poros. Uno sale de la propia víscera para tocar, fugazmente, la víscera del mundo. Hay un entrañarse en el despertar, un volver al contorno del mundo y el propio cuerpo. Así juega la filósofa con el verbo incorporar (incorporarse, entrar en el propio cuerpo<sup>331</sup>, retornar a la totalidad del mundo que ha seguido fluyendo mientras nuestro sueño). Hay una conjunción especial en ese incorporarse, pues parecieran entrar en contacto nuestras entrañas con las del mundo. Es sólo un momento en el que, aún medio dormidos y ya medio despiertos, a medio camino del logos del mundo y aún empapados en los jugos viscerales, alcanzamos de nuevo la unidad, instantánea, fugaz. Es el momento privilegiado del despertar.

### ☛ *Despertar al tiempo*

María Zambrano escribía regularmente de noche, encontraba en esas horas de oscuridad absoluta el hilo invisible que cose la noche y el día<sup>332</sup>. Atesoraba sus horas

---

<sup>329</sup> *Ibíd.* p.994

<sup>330</sup> *Ibíd.* p.995

<sup>331</sup> Zambrano, M. *Los sueños y el tiempo*, *Op.cit.* p.876

<sup>332</sup> Eran horas en las que la escritura, el ensueño y el pensamiento filosófico se enlazaban, indistintos. Eran horas que arrojaban también un conocimiento. Tomo, como ejemplo, una anotación que la filósofa hace en sus diarios: “El fin alcanzado revela el proceso, la pasión. Y así he comprendido ahora mismo - dos de la mañana del 25 - ...” Esta revelación le sobreviene a la pensadora mientras le da vueltas a un sueño que ha tenido, relacionándolo con su vida y también con la labor de la filosofía y su naciente razón poética. Zambrano, M. *Escritos autobiográficos*, *Op.cit.* p.387



de escritura nocturnas, y se entregaba en ellas para escribir, como hacía la de Vélez, en forma de rezo. Son muchos los poetas que alaban las últimas horas de un día y las primeras del otro como momento propicio de la creación. Desde el orfismo que adoraba a la Noche y la había elegido como su guardiana, hasta el movimiento romántico entregado a la ebriedad del satélite lunar. Escribe Novalis en sus *Himnos a la noche*:

“Alabada sea la reina del mundo, la alta mensajera de los mundos sagrados, la cuidadora del amor bienaventurado - te envía a mí - suave amada - querida sol de la noche - estoy en vela - pues yo soy tuyo y mío - me anunciaste la noche para la vida - me hiciste humano - consume mi cuerpo con ardor espiritual, que aéreo me mezclo contigo dentro de mí y eternamente prolongo la noche nupcial”<sup>333</sup>

Novalis, menhir romántico, adopta desde el orfismo a Nix como diosa y reina del mundo, la sustancia oscura y sagrada en la que el poeta se diluye.

Pero, como apunta Blanchot sobre “la pura noche de sus posibilidades propias” en su relación con el soñante y el escribiente, “la obra sólo está viva si esa noche - y ninguna otra - se convierte en día”<sup>334</sup> Precisamente estas horas de oscuridad que generan de nuevo la luz son la clave para hablar de un concepto vital: el despertar.

Hay en el despertar aún presente algo del orden de lo sagrado que acompaña la noche. Una luz, un “sol de la noche” que irradia fosforescencias. Transparente todo aquello que no es noche, que a despertar aprende. Hay un gozo en la noche y de la noche que remite a lo divino y precisamente por ello torna al poeta humano (“me hiciste humano”, escribe Novalis) en la misma senda que explorara Zambrano a través del soñar y el crear. Pues sueño y vigilia, como estados fundamentales del ser, se enhebran en esa nebulosa auroral. Como se enhebran en la noche las horas en que la oscuridad se ha consumido a sí misma, que se inaugura con lo que los fotógrafos denominan como ‘hora mágica’ pues es el momento en que ya no hay sol pero aún hay lascas de luz, entremezcladas con mechones de oscuridad. Las horas

---

<sup>333</sup> Novalis, *Himnos a la noche*, traducción al cuidado de Jorge Arturo Ojeda, México, Fontanamara, 2007, p.12

<sup>334</sup> Sendas citas en Blanchot, M. “La literatura y el derecho a la muerte” en *La parte del fuego*, traducción al cuidado de Isidro Herrera, Madrid, Arena, 2007 p.276

de la noche son mágicas en cuanto a su calidad de portal, son aquello que termina y empieza, en los párpados cerrados de la noche uno tiene la ilusión de haber sobrevivido. Esa unión entre vida y muerte, hermanos gemelos Hypnos y Thánatos, ese lugar privilegiado que deja el tiempo en suspensión, ese entre-<sup>335</sup> infinito.

Sueño y vigilia, vinculados a través de los siglos, modas, escenarios y creaciones, como recalca Béguin en su ya clásico sobre el sueño: “toda época del pensamiento humano podría definirse de manera suficientemente profunda, por las relaciones que establece entre el sueño y la vigilia”<sup>336</sup> Y en este binomio y su devenir histórico enclava Zambrano sus ideas sobre el sueño y el despertar, pues para la poeta los sueños son el origen, la vigilia adviene de forma posterior. Los sueños son “una especie de prehistoria de la vigilia”<sup>337</sup> que es un antes de haber nacido, antes de que el tiempo haya comenzado a comernos por los pies. Zambrano concibe el dormir como más allá de una función, como un estado, concretamente el reverso del par vigilia-sueño, y por tanto su sombra, la otra cara de la luna. Pero no se trata de una sombra cualquiera, sino de, como apunta la filósofa, “su tiniebla originaria”<sup>338</sup> que precisamente muestra los tejidos metafísicos del ser humano al encontrarse en el fondo, en el limo creador. Por ello es por lo que este sueño emite luz y oscuridad a partes iguales pues “esa sombra de sueño que es el hombre”<sup>339</sup> establece sus contornos y profundidades gracias a estos destellos oníricos.

---

<sup>335</sup> Mientras escribo estas palabras, de noche por cierto, suena de fondo el disco “Nightbook” (Sony, 2009) del maravilloso pianista italiano Ludovico Einaudi. El disco, cuenta Einaudi, surge a modo de meditación musical sobre el concepto de la noche a medio camino, “between darkness and silence, between dream and desire, between sweetness and mystery” así introduce el músico el disco que, afirma, surgió como un paisaje mental “A night-time landscape. A garden faintly visible under the dull glow of the night sky. A few stars dotting the darkness above, shadows of the trees all around. Light shining from a window behind me. What I can see is familiar, but it seems alien at the same time. It's like a dream -- anything may happen”

Ese paisaje mental, las sombras de los árboles, las luces de algunas ventanas cercanas y el mundo que nos rodea, el nuestro, volviéndose otro, atravesado por la transitoriedad del sueño, un lapso de tiempo en fuga en que “cualquier cosa puede pasar”. El sueño es como el poema, el territorio de las posibilidades infinitas.

<sup>336</sup> Béguin, A. *El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994 (1939) p.11

<sup>337</sup> Zambrano, M. *Los sueños y el tiempo*, *Op.cit.* p.845

<sup>338</sup> *Ibíd.* p.874

<sup>339</sup> Zambrano, M. *El Hombre y lo Divino*, *Op.cit.* p.134

Al hablar del despertar alude precisamente la poeta a la sensación de ser sacado (¿por qué? ¿por quién? ¿la luz? ¿uno mismo?), de ser arrebatado de ese estado natural de sombra y ser empujado hacia una luz que resulta artificial comparada con la intensidad lumínica del agujero del que emerge el soñante. El soñar, como forma primitiva de la vida, implica por ello regresar a una situación arcaica que coloca al soñante lejos, como si interviniera la propia distancia de la muerte. Los sueños como “fantasmas del ser”<sup>340</sup> que provocan esta inmersión que alberga el misterio. El desnacerse diario, rozando el contorno de una muerte que no avanza<sup>341</sup>, es decir no es la muerte de lo extinto sino de lo nunca nacido. Este estado estaría en estrecha relación, en tanto que vivir puro, con el éxtasis, pues se trata de un soñar que, como el éxtasis, se caracteriza por el despojamiento, del cuerpo, de la psique, de toda representación y finalmente del mundo.

No obstante el sueño para la filósofa no supone la vida eterna, como podía considerarlo Unamuno que seguía de cerca a Calderón. Para Zambrano el sueño hemos dicho que es forma, y en tanto que forma es una forma de realización que se da en la más pura libertad del hombre. Unamuno subordinaba el hombre al sueño de Dios, mientras que Zambrano propone un hombre al lado del sueño que cuenta precisamente con ese sueño para hacerse (y el sueño se hizo). Es precisamente la forma y no el contenido del sueño la que debe traspasar a la vigilia.

Es significativo que Zambrano titulara *De la Aurora* al conjunto de textos escritos durante dos décadas en La Pièce. En esta obra puede contemplarse su razón poética en todo su esplendor. Y es que la figura de la Aurora acompañó a la filósofa a lo largo de toda su obra y también su vida<sup>342</sup>. La Aurora también por ello como metáfora de aquello que acontecía (la República española, el exilio, el

---

<sup>340</sup> Zambrano, M. *Los sueños y el tiempo*, *Op.cit.* p.888

<sup>341</sup> Para la filósofa el sueño ocupa siempre un mundo intermedio y el soñar cumple una vital “actividad mediadora”, el “entre” que con su música señalaba Einaudi. *Ibíd.* p.893

<sup>342</sup> En *A modo de autobiografía* escribe: “en todo lo que he vivido aparece la aurora. Se diría que me gusta la noche porque es el prólogo de la aurora” en Zambrano, M. “A modo de autobiografía” *Anthropos* 70/71, 1987, p.71

pensamiento<sup>343</sup>), que germinaba muchas veces detenido en la incompletud histórica. Y no solo metáfora o símbolo sino realidad material, guía del humano, cosmos, *physis*. Zambrano retoma la imagen desde Nietzsche que en su *Aurora* se preguntaba por el papel de la filosofía y la religión, algo que también hará la filósofa a lo largo de todo su pensamiento. Nietzsche que salpica el texto de impulso, instinto, pulsión (*Trieb*) en contraposición a una razón que no cesa en su intento de arrebatar esa fuerza, esa irrupción, traduciéndola<sup>344</sup>, domesticándola a base de logos discursivo y moral.

La Aurora de Nietzsche conmina al filósofo a ser parte, a dejarse tocar por el ser del mundo, a ser junto a, dentro de, el mundo. Algo que Zambrano tuvo desde el principio presente en su filosofía o su poética (nunca sé qué palabra utilizar para hablar de lo que la malagueña creaba). Para Zambrano, como en Ortega, el conocimiento, ahondaremos en ello al hablar de la escritura en el lugar de la confesión, emanaba de forma radical de la vida. Y en este sentido la Aurora actuaba precisamente como orientadora, como iniciadora del vivir. La Aurora que anunciaba que el humano, la persona, había encontrado el día en la noche, el despertar. Hay una luz más allá de la *clarté* cartesiana, hay una luz que mana de otros soles y otras ciénagas, para la poeta esa búsqueda de esa otra luz guía por completo su trayectoria creadora.

Con respecto a esta luz del sueño Nancy opina que el soñante percibe en el sueño la nada, antes de que la luz le diera forma de tinieblas. El sueño es para el filósofo la visión del “eclipse del ser”<sup>345</sup>. Y es esta nada la que convoca el despertar, una ‘nada configurada’. Zambrano utilizó muchas veces la figura del eclipse pero la pensadora lo hacía a la hora de hablar de los momentos de ocultación de lo humano, lo divino y lo sagrado a través de la historia. El eclipse para la filósofa se refería

---

<sup>343</sup> Laurenzi, E. “María Zambrano, filósofa de la Aurora” *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, nº3, 2001, pp.16-24

<sup>344</sup> “¿A dónde quiere ir toda la filosofía con todos sus rodeos? ¿Hace algo que no sea traducir en razón un continuo e intenso impulso, un instinto de sol tibio, de aire claro y en movimiento, de plantas meridionales, de aliento marino, de alimentación carnívora...” Nietzsche, F. *Aurora*, traducción al cuidado de Eduardo Knörr, Madrid, Edaf, 1996 p.409

<sup>345</sup> Nancy, J. *Tumba de sueño*, *Op. cit.* pp. 38 y ss.

normalmente a una situación de crisis en que la luz asomaba exclusivamente por los bordes del mundo.

Nietzsche califica *Aurora* como un “monumento de una crisis”<sup>346</sup> pues lo escribe a raíz de abandonar la docencia que impartía en Basilea y precisamente en crisis se halla un mundo que para el filósofo, en oposición a Schopenhauer, no se rige por criterios éticos. Para Zambrano, sin embargo, el sentido ético se encuentra profundamente entrañado en su propia *Aurora*. Pensemos que la española elaboraba el fenómeno del soñar en términos eminentemente éticos al proponer la *Aurora* como el lugar de nacimiento de la persona. No obstante esta *Aurora* zambraniana también emerge, lo hemos visto, desde las profundidades de una crisis, motor del movimiento hacia delante que actúa como recordar histórico a través del sueño, de estatuto casi divino. En la diferencia que hacía Zambrano entre los sueños de la psique y los sueños de la persona podemos encontrar también estas diferencias en el trato que de la historia hace el sueño. El sueño de la psique muestra un argumento en el que el sujeto no interviene. Mientras que en el sueño de la persona hay un intervenir en la historia, un pequeño momento de claridad donde el soñante puede ordenar lo vivido, ese ordenamiento de lo vivido que cursa como acción pura es ya un otro relacionarse con el acontecer.

Precisamente esta crisis, este lugar de la piedad perdido, origina el anhelo que constituye para la filósofa la raíz de la esperanza. Es este movimiento fundamental para Zambrano, un movimiento que aproxima el sueño a la estela de la libertad, pues tanto en el soñar como en el despertar zambraniano emerge este elemento, la libertad, como algo insustituible en la ecuación. “Tiempo-libertad-realidad es la ecuación del despertar”<sup>347</sup> escribirá la poeta. Es decir, sólo cuando el soñante abraza su destino, por mucho pavor que esto pueda suponer, mediante el soñar emerge su verdadero rostro. Pues para la filósofa, esta media muerte es ante todo resurrección necesaria, diaria, advenimiento de la persona. Y algo fundamental para que emerja

---

<sup>346</sup> En el prólogo de Dolores Castrillo Mirat y Francisco José Martínez a Nietzsche, F. *Aurora*, *Op.cit.* p.10

<sup>347</sup> Zambrano, M. *El sueño creador*, *Op. cit.* p.986. Escrito en el prólogo de 1971 a la 2ª edición.

esta persona es la búsqueda de la libertad, una libertad que debe de ser consciente y deseada, sostenida por lo colectivo, necesitada, apuntalada en un deseo que es libertad de todos y cada uno. Se trata de un destino que la filósofa no concibe como algo inmutable, no es un destino ya escrito sino un compromiso con esa escritura, un actuar desde el conocimiento del sí mismo. La libertad es precisamente la diferencia entre los sueños de obstáculo y los sueños de la persona. Como vimos, en los de obstáculo el sujeto se encontraba de repente con una dificultad, un nudo que no podía deshacer. Y no podía porque no podía disponer de sus manos para hacerlo. No era libre de decidir hacerlo, pues sin tiempo no hay consecuencias, luego no hay decisión, oportunidad, caminos. En los sueños de la persona, sin embargo, el soñante, el sujeto, puede decidir intervenir, deshacer el nudo. Un nudo que la filósofa caracteriza como eterno, inagotable. El nudo primario que la persona deberá deshacer una y otra vez. Y en este deshacer el nudo, en esta decisión del sujeto que decide deshacer el nudo reverbera con fuerza la polis. Pues la polis conforma el nudo y a su vez es el motor que insta a que éste se deshaga. Uno hace con el nudo en analogía manifiesta en el hacer con su polis. Lo iremos viendo a lo largo de la segunda parte de nuestra investigación.

En estos sueños en los que el soñante decide hacerse cargo de sus manos y de su nudo se halla la esperanza, así lo entiende la de Vélez, de que pueda quizá surgir una sociedad a imagen y semejanza de *la persona*, una sociedad de esqueleto humano<sup>348</sup>. La libertad en esta ecuación del despertar es de naturaleza radicalmente ética. Precisamente este sentido ético se ve también en la figura de los monstruos o las pesadillas que Zambrano utiliza como metáforas de lo que aún no.

“Mas la angustia de la nada surge bajo el ser de la existencia humana, y, bajo la conciencia, el subconsciente poblado de pesadillas y esperanzas

---

<sup>348</sup> Escribe Zambrano “¿Seguirá siendo utópico pensar que algún día la sociedad tendrá una conformación, una estructura análoga a la de la persona humana? Que se logrará, por fin, un régimen que se comporte como una persona en su integridad. Requisito indispensable de ello es el que aparezca la imagen de la persona humana, de que se tenga conciencia de ella, pues se trata de una realidad tal que necesita ser pensada y querida, sostenida por la voluntad para lograrse. Para ser persona hay que querer serlo, si no se es solamente en potencia, en posibilidad. Y al querer serlo se descubre que es necesario un continuo ejercicio, un entrenamiento” M. Zambrano, *Persona y democracia*, Op. cit. p.192

inconfesables. El mundo del subconsciente es también el mundo de la Tragedia, que busca, que exige figuraciones, mitos, seres de locura.”<sup>349</sup>

Hay angustia para Zambrano en el sueño, una angustia que late muy probablemente debido a la falta de diques temporales del soñar. Un mundo que exige, me resulta especialmente interesante este verbo, pues hemos visto que Zambrano se sentía, de alguna manera, en deuda con respecto a sus sueños. Esta posición, esta deuda, no puede sino entenderse desde la ética. Estos sueños que acompañaban a la de Vélez y que ella concibe como criaturas a medio formar, impulsados desde la ceguera del inconsciente, y atravesadas en el subconsciente por la visión, símbolo, mito, figura. El subconsciente que la filósofa siguiendo a Unamuno interpretaba como entraña, como subterráneo. En este terreno bajo tierra, bajo mundo, donde reinan también las pesadillas podemos reparar no sólo en la influencia de Freud o el giro de Jung sino el interesante paralelo de su obra con la originalísima obra del post junguiano James Hillman<sup>350</sup> que habla también de las profundidades del conocimiento, de la aprehensión onírica efectuada del logos al mitos y de un sueño que, contrariamente a lo que postulaba Freud no proviene del deseo, ni de la compensación como diría Jung, sino de su profunda relación con el alma, un alma empapada en el inframundo<sup>351</sup>.

Esta relación que establece Hillman no le resulta ajena a la filósofa que también, como hemos visto, proponía el viaje hacia el sueño como una catábasis. La figura de la pesadilla que aparece recurrentemente en su obra es vista por la filósofa como el sueño que está siendo soñado, fragmentario, enorme, grotesco. Identifica las pesadillas con los monstruos que terminan de nacer cuando el poeta los torna personaje.

---

<sup>349</sup> Zambrano, M. “La mirada de Cervantes” *Op. cit.* p.138

<sup>350</sup> Es Jesús Moreno uno de los primeros en hacer notar el diálogo que podrían propiciar ambas obras en paralelo. Coinciden, desde perspectivas muy distintas, en asuntos vitales como la interioridad, la importancia mística, la profundidad del alma, los sueños etc. En Hillman que, aunque desde Jung, pivota también en torno a Freud o especialmente Heráclito, las resonancias zambranianas son inmensas. Véase Moreno, J. *El logos oscuro: Tragedia, Mística y Filosofía en María Zambrano*, Vol.IV, Madrid, Verbum pp.345 y ss.

<sup>351</sup> Hillman, J. *Los sueños y el inframundo*, Barcelona, Paidós, 2004

“El monstruo es el ensueño a medias soñado, pues soñar de verdad, solamente sueña el poeta, que de poder hacerlo todos, no le habríamos menester. Ellos sueñan claramente lo que en nosotros no es más que pesadilla”<sup>352</sup>

Zambrano se refiere expresamente a los personajes de la tragedia. Así infiere que el Edipo de Sófocles debió de ser una “pesadilla terrible” antes de que el poeta terminara de gestarlo, en un alumbramiento, el del sueño, que tiene la peculiaridad en la poesía de lograr la luz sin abandonar la pulpa caliente de las tinieblas. Mucho hay de Freud, Jung y Rank en este dar a luz a los mitos mediante el soñar. De hecho, como veíamos en Rank, también Zambrano cree que hay creaciones literarias que se desarrollan *a la manera* de los sueños<sup>353</sup>; así la tragedia griega o si adelantamos unos siglos la obra entera de Dostoievski o *El Proceso* de Franz Kafka. Este carácter onírico radica, según la pensadora, en la extrañeza que deberían producir los sueños y sin embargo no producen, pues al soñar raramente nos preguntamos por la naturaleza o la finalidad del sueño, asistimos a él, dejamos que corra, como hace Josef K., como hace el Príncipe Myshkin. Mas en la tragedia sucede algo más allá y es que en algún punto sus protagonistas despiertan (pensemos en Edipo arrancándose los ojos, en un intento de retroceder, alcanzar el tiempo transcurrido, devolver la entraña visionaria al mundo). El poeta, en ocasiones, también quisiera poder arrancarse los ojos, volver a la pesadilla, hacer retroceder de nuevo la creación. Uno no sabe dónde duelen más sus monstruos, si dentro o fuera.

Habla así la filósofa estableciendo las similitudes y diferencias entre el soñante y el escribiente. Y en la misma línea parecía encaminarse Walter Benjamin cuando se refería al mundo de las imágenes que llegaban al soñador y transformaba el poeta.

“El placer del soñador reside por tanto en poner un término a la naturaleza en el marco de desvaídas imágenes. Conjurarla bajo una llamada nueva es el don del poeta”<sup>354</sup>

---

<sup>352</sup> Zambrano, M. *España, Sueño y Verdad*, Barcelona, Edhasa, 2002 (1965) pp.133-134

<sup>353</sup> Zambrano, M. *El sueño creador*, *Op.cit.* pp.992 y ss.

<sup>354</sup> Benjamin, W. *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989 p.153



Precisamente porque en los sueños hay placer es por lo que, entiendo, tanto en Zambrano como en Benjamin no puede no consignarse en términos éticos. Benjamin, me resulta especialmente relevante, utiliza esta “nueva llamada”, nueva llamada auroral podríamos decir, pues el “don del poeta” transforma el sueño, la desvaída imagen, la naturaleza y sus límites. El poeta sería el representante, lo veo en ambos autores, de la ‘constelación del despertar’.

Esta relevancia del lugar del despertar hace que varíe la aproximación al sueño como fenómeno. Tanto en Zambrano como en Benjamin o también Hillman se propone el trayecto inverso al propuesto por Freud. Se camina desde el despertar a la conciencia y no desde la conciencia al inconsciente. Zambrano y Hillman, como apunta Muñoz Vitoria, “piensan ‘con’ los sueños, no ‘sobre’ los sueños”<sup>355</sup> Este estatuto del pensar, junto a, al lado de, los sueños, expresa la intención manifiesta en Zambrano de contemplar los sueños como fenómeno, una fenomenología del sueño profundamente radicada en una ética del sueño.

Es la propia Zambrano la que habla del sueño como fenómeno, pues entiende que el despertar acarrea la aparición del ser. Si bien, apunta en varias ocasiones, no se trata exactamente de seguir paso a paso el método fenomenológico de Husserl, principalmente porque ella no considera necesario practicar la *epojé* al considerar que más que suspender la realidad los sueños necesitan que ésta se acentúe “pues se trata justamente de perseguir y señalar los elementos de realidad aun dentro del sueño mismo”<sup>356</sup>. Pues si los sueños son fenómenos absolutos, lo real que allí sucede es real también de forma absoluta. Mas si desde Parménides contemplamos que el carácter absoluto debe ser atribuido en exclusiva al ser, el absoluto del sueño más que real es constitutivamente irreal. De modo que esta suspensión del tiempo ya actúa a modo de *epojé* y no hay que efectuar ninguna otra. La fenomenología que practica Zambrano<sup>357</sup> se acerca en mayor medida a la propuesta por Scheler y tiene

---

<sup>355</sup> Muñoz Vitoria en la presentación de *Los sueños y el tiempo*, *Op. cit.* p.833

<sup>356</sup> Zambrano, M. *Los sueños y el tiempo*, *Op.cit.* p.847

<sup>357</sup> Es Aranguren uno de los primeros en hablar de la obra de Zambrano como “fenomenología de la forma-sueño” en el artículo de 1966 ya citado.

no pocas convergencias con la de Merleau-Ponty o Gaston Bachelard. Bachelard, pensemos, también interpretaba el sueño como “cosmogonía de un día”<sup>358</sup> resultando de esta manera la ensoñación de una particular naturaleza cósmica en la que el soñador “hace salir un sinnúmero de formas”<sup>359</sup> gracias a las tinieblas lúcidas del sueño.

La creación del mundo, noche tras noche, puede traer consigo también el brotar repentino de soluciones a los conflictos del día, esta visión se encuentra ya en la Grecia antigua. Mas recalca Zambrano<sup>360</sup> que esto que adviene como solución no es pensamiento y probablemente aparece, cristalizada, por haber sido ya pensada en la vigilia sin que el sujeto haya podido percatarse de ello. Esta solución que aparece sigue de alguna manera el guión pre-establecido de la conciencia que no repara en el sueño. No obstante emerge habiendo pasado por el tamiz del sueño. Quizá de no haber sido dormido, esa cristalización, esa solución, no habría visto la luz.

Actúan por ello los sueños como bloques enormes, dones atemporales que advienen en un movimiento de ofrenda y despojamiento que inhibe su tiempo. Sueños que se nos dan, que nos damos, en un movimiento reflexivo que nos inhibe como sujetos pensantes y que inhibe el tiempo en el que transcurrimos, inhibe nuestra muerte diaria en un enigma cifrado cuyo emisor somos nosotros y a la vez es cualquiera salvo nosotros. Esta atemporalidad es precisamente la que inhibe el extrañamiento que podrían producir los sueños, ya que el instante en que nos interrogamos, en que cambiamos esto o aquello, el instante no existe, existe exclusivamente al ser arrebatados por la vigilia, al renunciar a la multiplicidad temporal. Se trata de un instante, fugaz, donde la entraña y la extraña se tocan pues “si la vida es sueño, es sueño que pide despertar”<sup>361</sup>

En esta misma senda encontramos las reflexiones de Walter Benjamin sobre la

---

<sup>358</sup> Bachelard, G. *El aire y los sueños*, *Op.cit.* p. 245

<sup>359</sup> *Ibíd.*

<sup>360</sup> Zambrano, M. *El sueño creador*, *Op.cit.* pp. 993 y ss.

<sup>361</sup> Zambrano, M. *Los sueños y el tiempo*, *Op.cit.* p.846

‘constelación del despertar’<sup>362</sup>. Un despertar de la potencia colectiva. Ya uno de sus primeros artículos, “La bella durmiente”<sup>363</sup>, muestra el paralelismo entre la juventud y este ser que duerme, potencia de cambio, humanidad toda ella. ¿Por qué es bello lo que duerme? ¿Por qué necesita despertar? Vemos ya desde este temprano texto la importancia que otorga Benjamin al fenómeno del despertar, algo que continua presente a lo largo de toda su obra. Resulta especialmente curioso que a esta bella durmiente la abordara el filósofo en tres ocasiones. En este primer artículo, en el prólogo al *Trauerspiel* y también, rozándola, en los pasajes<sup>364</sup>.

La postura de Benjamin con respecto a los sueños resulta algo ambivalente. Pues por un lado, cree el filósofo, son los ensueños los que mantienen a las masas narcotizadas. Desde el sueño como un vago estado oniroide de la modernidad hasta el sueño profundo del temprano capitalismo. Es el siglo XIX para Benjamin un tiempo onírico<sup>365</sup>. El ensueño de un progreso que avanzaba, avanza ahora aún más cruento que nunca y hace más de setenta años que se nos fue Benjamin, guiado por una historia lineal. La revolución debía tener como objetivo precisamente irrumpir en esta línea, hacer saltar por los aires la continuidad de la historia. Estas tesis de Benjamin quedan expuestas en *Sobre el concepto de historia* que abre el filósofo con la famosa metáfora de los ajedrecistas donde en un doble movimiento critica algunos aspectos del materialismo histórico y reclama la presencia de una teología que no sea solo, como en el relato de Poe, un enano feo y jorobado escondido dentro del autómatas.

---

<sup>362</sup> Hay significativos puntos de convergencia en ambos autores, lamentablemente aquí sólo nos limitaremos a dejar un par de pinceladas centradas especialmente en este despertar.

<sup>363</sup> Artículo que escribe con apenas 18 años y está enclavado en el movimiento intelectual de la reforma educativa que aboga por una juventud comprometida con el cambio y la cultura. En este breve artículo expresa la idea de esta juventud dormida y la necesidad de despertar. Escribe: “nuestra revista quiere contribuir con todas sus fuerzas a que la juventud despierte” en Benjamin, W. “La bella durmiente”, *Obras completas Libro II*, Vol.1, Traducción al cuidado de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2007, p.10

<sup>364</sup> Así lee Susan Buck-Morss la primera etapa de elaboración de los pasajes benjaminianos, como un deseo del filósofo “de contar la historia de la Bella Durmiente una vez más” esta vez con mayor énfasis político. Buck-Morss, S. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Traducción de Nora Rabotnikof, Madrid, Visor ( La balsa de la medusa), 1995 p. 52

<sup>365</sup> Benjamin, W. *Libro de los Pasajes*, Edición de Rolf Tiedemann, Madrid, Akal, 2005, p.394

Benjamin, impulsado desde las tesis surrealistas, va a abogar por el fragmento, las esquirlas, los pedazos, los detritus de la historia. Del mismo modo que Zambrano escribía sobre la inhibición temporal, la vida vivida y desechada por el tiempo, así parece Benjamin querer rescatarlo, a golpe de fragmento, para construir un otro devenir. Este sinnúmero de desechos, fragmentos que el soñante percibe a la luz del sueño en la tripa de la caverna, del útero al que regresa, es lo que el poeta Lezama Lima parecía querer reunir, rescatar. Lezama Lima, amigo de Zambrano desde que se conocieran en La Habana en 1936 con una María recién exiliada, valoraba, lo sabemos por sus ensayos, la tradición del orfismo y su hebra recorriendo las figuras de la noche, la muerte y el sueño. El poeta parecía también, como los surrealistas, como Benjamin y Zambrano, querer recuperar los fragmentos de la noche.

“La noche era un reloj no para el tiempo  
sino para la luz,  
era un pulpo que era una piedra,  
era una tela como una pizarra llena de ojos.

Yo quería rescatar la noche  
aislando sus fragmentos,  
que nada sabían de un cuerpo  
de una tuba de órgano  
sino la sustancia que vuela  
desconociendo los pestaños de la luz.

Quería rescatar la respiración  
y se alzaba en su soledad y esplendor,  
hasta formar el neuma universal  
anterior a la aparición del hombre.

La suma respirante  
que forma los grandes continentes  
de la aurora que sonríe  
con zancos infantiles.

Yo quería rescatar los fragmentos de la noche  
y formaba una sustancia universal,  
comencé entonces a sumergir  
los dedos y los ojos en la noche,  
le soltaba todas las amarras a la barcaza.  
Era un combate sin término,  
entre lo que yo le quería quitar a la noche  
y lo que la noche me regalaba”<sup>366</sup>

Estos son los “fragmentos de la noche” que quería rescatar Lezama, quizá para interrumpir el curso de la historia, como quería Benjamin, quizá para acceder al antes del antes como anhelaba místicamente Zambrano. Lezama también escribía regularmente de noche. Compartía con su amiga<sup>367</sup> la pasión por la escritura, la noche, el tiempo, ambos admiradores confesos de Proust y de los versos de San Juan, un autor en el que late la Aurora primigenia, el despertar por excelencia. Lezama encontraba también en la noche este regalo fragmentario, ese ritmo, respiración, *physis*, clepsidra, esta Aurora que toma prestada de María.

Una Aurora que en Zambrano era punta de lanza pero también, pensémoslo un segundo así, una suerte de cepillar la historia a contrapelo<sup>368</sup>. Estando aún despierta para recibirla, confiando en el soñar despierto que ofrece la madrugada. Para Zambrano también era vital este otro peinar del tiempo que en la filósofa cobraba especial relevancia en el reino de Hypnos. El resurgimiento de lo verdaderamente humano debía comenzar, también para el pensamiento político de la filósofa, en la recuperación del lugar perdido de la piedad, algo que quizá podríamos igualmente

---

<sup>366</sup> Maravilloso fragmento perteneciente al poema “Los fragmentos de la noche” escrito por el poeta en los últimos años de su vida y publicado en el libro póstumo *Fragmentos a su imán* (1977) que curiosa y tristemente llega a la imprenta horas antes de la propia muerte de Lezama. Aquí en Lima, L. *Poesía completa II*, Madrid, Aguilar, 1988 pp.68 y 69

<sup>367</sup> Para profundizar en su relación recomiendo de manera especial la lectura de su correspondencia editada por Javier Fornieles, *Correspondencia José Lezama Lima- María Zambrano - María Luisa Bautista*, Sevilla, Renacimiento, 2006

<sup>368</sup> Ya clásica expresión que Benjamin arroja en la VII tesis. Benjamin, W. *Sobre el concepto de historia*, *Obras libro I, vol.2*, Madrid, Abada Editores, 2008, p.309

interpretar como la instauración de un nuevo orden entre opresor y oprimido.

La escritura de Benjamin seguía su propia Aurora. Como señala Buck-Morss, es precisamente el ensueño moderno y su rechazo histórico el que lleva al filósofo a hacer una torsión en su obra. Esta torsión, inacabada, en el aire, que conocemos como *El Libro de los Pasajes*. Cosidos fragmentos, solapados. Son precisamente los pasajes de Benjamin la demostración viva de esta reelaboración de la historia, el mezclar lo cotidiano, los tapices, las vidrieras, los cofres. Es en este libro inacabado donde mejor se observa la tercera tesis de su concepto de historia.

“El cronista que refiere los acontecimientos sin distinguir entre grandes y pequeños tiene con ello en cuenta la verdad de que nada que haya acontecido se ha de dar para la historia por perdido”<sup>369</sup>

La historia para Benjamin debe tender, más que hacia el recuerdo, hacia la rememoración como reconstrucción. De hecho la rememoración es para el filósofo eminentemente creativa, no surge de un sujeto pasivo, del recuerdo surge una ‘constelación de pasado’ vista también como elemento que (re)nace. No se trata de resucitar muertos, no se trata de los fantasmas que habitan París. Se trata de que los muertos nos ayuden a vivir. Célebre es la frase de Michelet “cada época sueña a la siguiente” que Benjamin retomará glosando “Sin esta prefiguración fantástica en el interior de la conciencia onírica, nada nuevo surge”<sup>370</sup> Precisamente esta idea es la central en Benjamin, el nacimiento de algo nuevo que surge a través de la rememoración, la fantasía y el sueño.

En consecuencia los pasajes de Benjamin querrán encaminarse al anunciado despertar colectivo, el despertar del siglo XIX, la inauguración de una verdad a golpe de historia. Una verdad que espera, bellamente dormida, en una espera que para el filósofo no es mera pasividad, sino despertar ya en potencia. Potencia histórica que aguarda dentro. Como dentro están las entrañas de las que habla Zambrano y como dentro está el despertar en el sueño cuando escribe Benjamin “El despertar venidero

---

<sup>369</sup> *Ibíd.*, p.306

<sup>370</sup> Benjamin, W. “Paralipomènes et variantes de *Sur le concept d’histoire*” en *Écrits français*, 1940, citado por Didi Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, traducción al cuidado de Antonio Oviedo, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011, p.146

está, como el caballo de madera de los griegos, en la Troya de lo onírico”<sup>371</sup> El despertar, así lo describe el filósofo, como la entraña que emerge, revolucionaria, abriendo las puertas de la ciudad fortificada. Como un proceso embrionario, pues entiende Benjamin que del despertar el “dormir es su fase primaria”<sup>372</sup>. Una fase primaria, una joven bella durmiente<sup>373</sup>. En definitiva tanto en la rememoración como en el dormir hay futuro y hay despertar. El sujeto debe practicar un “vuelco dialéctico” que es para el filósofo “irrupción de la conciencia despierta”<sup>374</sup>. Quedan por ello así anudados en Benjamin la rememoración y el despertar<sup>375</sup> para generar el conocimiento de lo aún no consciente.

Es importante para el filósofo este, digamos, inconsciente colectivo que toma de Jung para utilizarlo como metáfora<sup>376</sup> e imbricación de pasado y futuro. En Benjamin no obstante no se trata tanto de un inconsciente que permanece filogenéticamente en todos los sujetos sino de un particular tratar con la historia. Y en ese tratar con la historia cobra especial importancia la constelación benjaminiana como instrumento híbrido.

Precisamente por esta hibridación y esta particular aproximación, seguimos en esto a José Miguel Marinas<sup>377</sup>, Benjamin consiguió superar los obstáculos de otros acercamientos. Consigue el filósofo con esta concepción desviarse además del

---

<sup>371</sup> Benjamin, W. *Libro de los Pasajes*, Op. cit. p. 397

<sup>372</sup> *Ibíd.* p.393

<sup>373</sup> Se aprecia a continuación expresamente este retomar del temprano artículo sobre la bella durmiente cuando escribe: “La experiencia juvenil de una generación tiene mucho en común con la experiencia onírica” *Ibíd.*

<sup>374</sup> *Ibíd.* p.394

<sup>375</sup> Escribirá: “despertar es el giro copernicano de la rememoración” *Ibíd.*

<sup>376</sup> Esta reflexión la encontramos realizada con mayor profundidad en Marinas, J.M. *La ciudad y la Esfinge*, Madrid, Síntesis, 2004 pp.101 y ss.

<sup>377</sup> Escribe Marinas: “ Este itinerario de Benjamin nos proporciona una ganancia en dimensiones que revisa el historicismo sin caer en una metafísica misticista, que incorpora algunas aportaciones psicoanalíticas sin hacer una lectura pulsional de los conflictos sociales, que piensa con imágenes (tropos, pero también iconos, espacios, representaciones sociales) sin despojarse de los conceptos que las acompañan, negándolas o tomando su relevo” Marinas, J.M. *La fábula del bazar*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2001 p.140

Precisamente de metafísica misticista podemos tachar determinadas ideas de Zambrano, que en Benjamin están elaboradas de otra manera. No obstante, hallo en ambos, un mismo latido.

anclaje que suponía el arquetipo junguiano. Pues privilegiaba lo que emerge, dejando espacio para su brotar, su nacimiento. La postura de Zambrano con respecto a esto era ciertamente más ambivalente, pues seguía a Jung en muchos de sus desarrollos, mas planteaba también la importancia de una nueva creación. Una nueva creación, no obstante, que en Zambrano se rige con frecuencia por un destino, un centro creador. Arribar a ese centro creador ya establecido es el cometido del sueño de la persona. Pareciera no haber aquí demasiado espacio para otro emerger. Sin embargo, y esto hemos visto que era fundamental, la libertad es condición *sine qua non* de ese emerger. Una creación, un otro nacimiento que la filósofa enhebra al lugar de la esperanza. La esperanza como anhelo de otro hacer con la historia, un nuevo hacer que es pasado y futuro colectivo, una necesaria *poiesis* para la polis. Esta idea resulta central en ambos pensadores. Benjamin y sus tesis sobre la historia son la respuesta, así lo cree Reyes Mate<sup>378</sup>, en forma de esperanza al panorama de una Europa largamente suicidada. Zambrano también depositaba su esperanza en el despertar, el despertar de la persona. Ambos, desde diferentes perspectivas, apuntaban a una distinta concepción del tiempo que ayudara a la historia a salir de la fantasmagoría, el reguero sacrificial. La escritura de ambos filósofos es también acción de imposible disociación de este pensar. En Benjamin los pasajes, en Zambrano los escritos representantes de la razón poética como su Antígona o Diotima. Ambos cargaron con la cruz de la historia y también con la cruz de su escritura, don que tanto Benjamin como Zambrano supieron a su vez donar a su polis.

En esta ofrenda también incluyeron sus sueños. Benjamin los anotaba. Metódicamente, lo hizo toda su vida. Algunos de ellos decidió publicarlos como material conjunto de sus obras. Los apuntaba en algún momento indeterminado del día siguiente. El despertar, decía, estaba todavía demasiado impregnado de la materia de los sueños, como para fiar el relato a ese momento. Contar sueños era para Benjamin, inmerso aún en el efecto narcótico de la modernidad, como

---

<sup>378</sup> Precisamente con el concepto de esperanza introduce el filósofo su análisis de *Sobre el concepto de historia* en Mate, R. *Medianoche en la historia*, Madrid, Trotta, 2009



envolverse en un “pañó de tedio”, hasta llegar al fondo, o al forro como escribe el filósofo, para volver a emerger cada mañana. ¿Pero qué saca el soñante de ese forro?

“Y cuando luego despierta y quiere contar lo que soñó, apenas consigue sino comunicar este aburrimiento. Pues ¿quién podría volver hacia afuera, de un golpe, el forro del tiempo? Y sin embargo, contar sueños no quiere decir otra cosa”<sup>379</sup>

Contar sueños, dice el filósofo, quiere decir sacar hacia fuera el dentro, el forro que es por lo tanto costura del tiempo, conciencia de nuestro estado mortal. El tedio es para Benjamin “el umbral de grandes hechos”<sup>380</sup>, incomunicable, sueño, tiempo adentro “es siempre la cara externa del acontecimiento inconsciente”<sup>381</sup>.

Como destaca Burkhardt Lindner<sup>382</sup> sobre Benjamin, pese a mostrarse en ocasiones ambivalente con respecto al material onírico, el hecho de que publicara algunos de sus sueños podría considerarse una acción moral. Envuelto el sueño en el tedio es preciso tratar de sacar su forro por completo hacia fuera. Quizá eso tratara de hacer Benjamin, topando una y otra vez con la imposibilidad de hacer emerger el sueño en una historia lineal que toma el forro del bolsillo como prótesis, alienada ésta de repente en el orden dialéctico de la vigilia. No obstante, el filósofo no dejó de escribir sus sueños. Buscaba devolver el forro a la historia del mundo igual que Zambrano buscaba el emerger de su Aurora.

Ya Freud en *La interpretación de los sueños* se pregunta por la ética del soñar<sup>383</sup>. Cuando caen las resistencias ¿qué moral es la que opera? Freud remitiéndose a Jessen (1855), Radestock (1879) o Volkelt (1875) parece alinearse con la idea de que la suspensión de la conciencia suspende el juicio moral. Frente a esto, señala Freud, tendríamos la idea expresada por Hildebrandt (1875) según la cual los sueños, como profunda expresión del deseo, deben por ello ser precisamente

---

<sup>379</sup> Benjamin, W. *Libro de los Pasajes*, *Op.cit.* p.131

<sup>380</sup> *Ibíd.*

<sup>381</sup> *Ibíd.* p.132

<sup>382</sup> Lindner, B. “Benjamin como soñador y como teórico del sueño” en Benjamin, W. *Sueños*, Madrid, Abada, 2011 p.137

<sup>383</sup> Freud, S. *La interpretación de los sueños*, *Op.cit.* pp.89 y ss.

considerados como lo más ético del sujeto, una línea de pensamiento que aún hoy en día o precisamente hoy en día me parece necesaria. Ese es el sendero que Kant inaugura con su *Antropología*.

En 1925 en “Algunas notas adicionales a la interpretación de los sueños en su conjunto”<sup>384</sup> Freud vuelve a preguntarse por la responsabilidad moral en el soñar resolviendo que los sueños como “fachadas” no pueden ser considerados a nivel ético, pues son, hemos visto, desplazamiento manifiesto de otro significar. No obstante hay un hacer en vigilia que debe lidiar con ese otro significar. Así encontramos para resolver este conflicto las palabras de José Miguel Marinas:

“cabe una ética que tiene en cuenta lo inconsciente. Se ve su distorsión fundante en el lenguaje. Lo inconsciente no es el repertorio de anomalías, sino la *Spaltung* o la inaccesibilidad del sujeto. Hacerse cargo de esta dimensión éticamente supone, para empezar, no denegarla”<sup>385</sup>

María Zambrano en “A modo de autobiografía” dijo “aquello que he hecho, ha nacido dentro de mí y no puedo rechazarlo”<sup>386</sup> Hablaba la filósofa así de su escritura, pero también podemos extrapolarlo a sus sueños, pues como hemos visto, eran sus criaturas predilectas. Los anotó también a lo largo de toda su vida. Los comentaba con amigos, incluso los dibujaba<sup>387</sup> para tratar de apresarlos de todas las formas posibles. También los escribía, muchas veces para sí, muchas otras en cartas que cruzaban el océano, fuera del tiempo, fuera también del espacio. Anotaba toda clase de sueños, también los que tenía durante la vigilia pues a la filósofa le

---

<sup>384</sup> Freud, S. “Algunas notas adicionales a la interpretación de los sueños en su conjunto” en *Obras completas Vol. XIX*, Buenos Aires, Amorrortu 2008 pp.123-140 La pregunta por la responsabilidad moral la encontramos en el apartado B.

<sup>385</sup> Marinas, M. *La ciudad y la Esfinge*, Madrid, Síntesis, 2004 p.270 El filósofo continuará ahondando en el importante terreno de la ética así como el análisis entendido como una “experiencia de comunidad” en Marinas, J.M *Ética de lo inconsciente. Sobre comunidad y psicoanálisis*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2014 p.9

<sup>386</sup> Zambrano, M. “A modo de autobiografía” *Op. cit.* p. 12

<sup>387</sup> Nos han llegado algunos de estos dibujos, esquemáticos, que tratan de captar más que la figuración, el movimiento del sueño. Se trata de pequeños esbozos en los que una línea señala hacia arriba o hacia abajo. Pretende Zambrano sugerir el movimiento, la fuerza que empuja el sueño. En ocasiones como una montaña o un remolino de agua, Zambrano cuando dibuja sus sueños trata de sugerir la dirección del soñar. Resulta verdaderamente sugerente.

Tómese como ejemplos Zambrano, M. *Escritos autobiográficos*, *Op.cit.* p.393, 399, 401

encantaba “soñar despierta”<sup>388</sup> en un ensueño en que el sujeto “no está aquí, sino en un ahí, en un ahí que es también un allá”<sup>389</sup>. El sueño abre portales tópicos. Este viaje, esta ubicuidad del sujeto, no puede tampoco ser considerada sino dentro de una ética, una ética del movimiento, de aquello que se mueve sin por ello dejar de estar adherido a sí mismo.

Como vimos, la vertiente junguiana, cuyos acercamientos son en más de un punto coincidentes con los de Zambrano y también Benjamin, concebía los sueños como parte del crecimiento personal por lo que el componente ético está sin duda presente. Leamos como ejemplo un fragmento de una carta que el Dr. Loÿ escribe a Jung con motivo de su análisis:

“Esperaba que me facilitara la interpretación de mis sueños y de los sueños de mis pacientes en el sentido de la interpretación de Freud. En lugar de ello, me ha expuesto usted un modo de ver las cosas enteramente nuevo para mí: el sueño como medio, producido por el subconsciente, para restablecer el equilibrio moral. Seguramente es éste un pensamiento fecundo”<sup>390</sup>

Este equilibrio, esta compensatoria que proponía Jung actuaba también a efectos morales, siendo el sueño medio, herramienta. En Zambrano, lo hemos visto, forma. Habría aquí una ética del movimiento, de aquellas fuerzas que se mueven en el interior del sujeto para lograr un cierto equilibrio. No obstante más allá de esa compensatoria de la psicología profunda, está el despertar como lugar de paso, espectro de la creación más absoluta, instante fugaz, entraña del caballo de Troya, Aurora.

---

<sup>388</sup> Apunta Muñoz Vitoria que Zambrano en ocasiones distinguirá este tipo de fenómenos con el término ensueño (para hablar del soñar despierto o los sueños diurnos que decía Freud) y en otras ocasiones utilizará el término sueño de forma no unívoca refiriéndose tanto a la semi-vigilia como al sueño profundo. En la mayoría de las ocasiones también habla del ensueño como una suerte de pre-sueño o disposición para el mismo. En presentación a Zambrano, M. *Los sueños y el tiempo*, *Op.cit.* p. 838

<sup>389</sup> *Ibíd.* p.860

<sup>390</sup> Carta de Loÿ con fecha del 12 de enero de 1913 incluida en Jung, C.G *Cuestiones psicoterapéuticas actuales (Correspondencia C.G. Jung /R. Loÿ)* , *Obra Completa vol.4* , Madrid, Trotta, 2000 p.239

## ☛ Ruinas de un sueño

Veámos en *Deseos* , capítulo dedicado al sueño en Freud, cómo en la Gradiva de Jensen Zoë conseguía sacar a Norbert de su delirio. Y lo hacía, lo vimos, asumiendo la identidad de Gradiva que el delirio y los sueños de Norbert le habían conferido. Quiero destacar especialmente un pasaje, señalado por Freud, que remite al segundo encuentro de los jóvenes en Pompeya, en las ruinas de la Casa de Meleagro, donde ambos comparten un pedazo de pan. Zoë, inmersa en el delirio de Norbert, finge rememorar una escena parecida, dos mil años atrás. Le dice:

“Me parece como si ya una vez, hace dos mil años, hubiéramos comido así juntos nuestro pan. ¿No puedes acordarte?”<sup>391</sup>

Zoë juega aquí con su doble identidad, la Gradiva de Pompeya del año 79 d.C y la niña Zoë, amiga de la infancia de Norbert con quien compartió, efectivamente, escenas parecidas. Queda detenido el tiempo, de nuevo, en el sueño que ambos comparten, en el que Zoë consiente estar, con el que juega para hacer volver a Norbert. Queda detenido el tiempo en el sueño y en el delirio, mas sin embargo avanza y Norbert es capaz de ver, a la luz del mediodía de principios de s.XX, a su Gradiva de carne y hueso. El tiempo, en forma de recuerdo, de rememoración inconsciente, es capaz de alcanzarle y de hacerle avanzar hacia Zoë para comprobar si efectivamente es de carne y hueso. Termina esta escena con nuestro torpe Norbert estampando un manotazo sobre una mosca que reposa en la mano de Zoë, mientras ésta le recrimina a gritos su comportamiento, llamándole por primera vez en Pompeya por su nombre (“¡Estás manifiestamente loco, Norbert Hanold!”). Confluye el pasado de su Gradiva con el pasado de su Zoë en ese manotazo que pone de nuevo en marcha el tiempo detenido del sueño.

Tengamos en cuenta que lo que va poco a poco sacando a Norbert de su delirio son estas palabras de Zoë que resuenan como venidas de otro lugar y de otro

---

<sup>391</sup> Jensen, W. *Gradiva*, 1903, p.118 Citado por Freud en Freud, S. “El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen”, *Op. cit.* p.23

tiempo, fragmentos de recuerdos, ruinas vitales que deben ser desenterradas. Freud, ya en el tratamiento de Elizabeth von R. en 1892, su primer caso de histeria, se había referido así al desvelamiento de sus patologías “estrato por estrato, que de buen grado solíamos comparar con la técnica de exhumación de una ciudad enterrada”<sup>392</sup> pues procedían extrayendo uno a uno los componentes, piedra a piedra, reliquia a reliquia del conjunto arqueológico. Ésta fue la primera y muy temprana referencia de Freud al método psicoanalítico como arqueología.

Algunos años más tarde, mientras prepara, quizá sin saberlo aún, *La interpretación de los sueños*, estudia, desde su Bergasse 19, las calles de Pompeya, se lo escribe a Fliess el 12 de abril de 1897. Dos semanas más tarde tiene un sueño, también relatado en carta a Fliess<sup>393</sup>. En el sueño, Freud recibe noticias sobre la residencia italiana de su amigo, Vía Sezerno, enfadándose porque éste haya mantenido tanto tiempo oculto su paradero y encima haya hecho caso omiso a la recomendación de Freud de ir a otra casa de huéspedes. Freud asocia la palabra *Vía* con las calles de Pompeya en las que está tan inmerso. *Vía* proviene del latín y significa camino. Comunica un destino con otro. Vías son las calles, los caminos. Vías son las sendas de lo onírico que, mediante el sueño, a Freud se le iban revelando.

Freud visitó Pompeya en septiembre del año 1902, efectuando una parada en su viaje de Roma a Nápoles. Famoso es el poema que, más de setenta años después, le dedicó el poeta Antonio Colinas a este viaje, titulado “Freud en Pompeya” en su poemario *Astrolabio* (1979). Colinas, conocedor de la obra de Freud, solapa las identidades del psicoanalista con la del arqueólogo Norbert Hanold de la *Gradiva*. El poema se compone de 52 versos, de los que rescato dos fragmentos:

“El hombre que socava los espíritus  
en la ciudad desierta escruta el Tiempo.  
Está vivo y no ve la apoteosis

---

<sup>392</sup> Freud, S. *Estudios sobre la histeria*, Op. cit. p.155

<sup>393</sup> Para la referencia a ambas cartas que son contiguas en su correspondencia Freud, S. *Cartas a Wilhem Fliess 1887-1904*, Op. cit. pp. 250-253

de la Vida en las luces de las ruinas.  
No sabe que la Parca siembra vida.  
Él escarba, escarba en el bosque  
del lenguaje y la idea. De allí extrae  
metálicos relámpagos, tormentas”  
y  
“¡Zoe, zoe!, repiten los cadáveres  
de yeso en el negror de las bodegas.  
El inestable corazón del hombre  
está como estas ruinas estuvieron:  
bajo un turbión de gases y cenizas.”<sup>394</sup>

El poema critica y destaca, a una vez, los descubrimientos de Freud en analogía de nuevo a las exhumaciones del terreno, del lenguaje, del sueño. El poema que es el primero de una serie llamada “La losa desolada” dedicada a monumentos y ciudades de Italia y Grecia, rescata la importancia de lo que resta, de aquello que permanece. Colinas, que en otro texto<sup>395</sup> pone de relieve también las relaciones entre poesía y psicoanálisis, comenzó a leer a Freud muy joven, para luego abandonarlo por Jung, del que se consideraba más próximo. Quizá por ello, en las distintas concepciones históricas de los dos psiquiatras, Colinas se alinee con Jung, interpretando una historia en la que pasado, presente y futuro se comunican de forma cósmica. La ruina sería para él ese vaso comunicante. Quizá sea por ello por lo que su poema recrimina a Freud su actitud con respecto a Pompeya, reprochándole directamente el no haber encontrado vida en aquellas ruinas. Empero, desde mi punto de vista, quizá no de forma explícita pero sí implícita, en la obra de Freud conviven en armonía las pulsiones de vida y las de muerte que aparecen, iniciáticas pero absolutamente reflejadas en la interpretación de la *Gradiva*

---

<sup>394</sup> Colinas, A. *El río de sombra. (Treinta años de poesía, 1967-1997)*, Madrid, Visor, 1999 pp.194 y ss.

<sup>395</sup> Colinas, A. “Poesía y psicoanálisis”, *Del pensamiento inspirado* Vol.II Salamanca, Junta de Castilla y León, pp.23 y ss.

de Jensen, escrita mucho antes de la segunda tónica.

De igual forma, es sabido que Freud tenía su consulta repleta de réplicas de antigüedades, piedras, pequeñas figuras, esculturas de marfil y barro. Un año antes de su viaje a Pompeya, Freud pasa por un momento complicado, tanto a nivel profesional como personal, con dos de sus hijas, Mathilde y Sophie, muy enfermas. En carta a Fliess escribe:

“El hombre alcanza su excelencia sólo en la necesidad, me suena de algún lado. Por eso me he compuesto, como tú desearías, y ya una semana antes de que lo desearas, y he hecho un pacto con las circunstancias. Una cesta de orquídeas me espeja pompa y sol resplandeciente, un trozo de muro de Pompeya con centauro y fauno me traslada a la Italia anhelada:

*Fluctuat nec mergitur*”<sup>396</sup>

*Fluctuat nec mergitur*, fluctúa pero no se hunde, oscila, batida por las olas resiste<sup>397</sup>. Freud tenía efectivamente un fragmento de un muro pompeyano enmarcado en su consultorio y, cual Norbert Hanold, detenía en él la mirada para ser transportado a la “Italia anhelada”. Ese pequeño trozo de muro pompeyano, cual ruina, cual resto, condensaba para Freud la promesa, el mañana. Rodeado de la enfermedad, triste, Pompeya y sus restos no representaban para Freud la Parca, como fantasea Colinas en su poema, sino la absoluta pulsión de vida que contrarresta la enfermedad, la muerte.

Entre los muchos pensadores y escritores que, igual que Freud, viajan a Pompeya en busca de la ciudad perdida, destacan en mi memoria Menéndez Pidal, Rubén Darío, Pío Baroja o Miguel de Unamuno. Quedémonos un segundo en este último que lo hace en 1889, trece años antes que Freud<sup>398</sup>. Del mismo modo que

---

<sup>396</sup> Freud, S. *Cartas a Wilhem Fliess 1887-1904*, Op. cit. p.484

<sup>397</sup> Este lema latino, atribuido a San Juan Crisóstomo, figura como insignia, enlazado a un barco, de la ciudad de París desde 1358. Freud lo emplea varias veces en sus cartas a Fliess y también con esta cita comienza su “Contribución a la Historia del Movimiento Psicoanalítico” (1914), texto que, como vimos, pretendía clarificar las bases del psicoanálisis en oposición a las divergencias de Adler o especialmente Jung. El movimiento psicoanalítico, así lo veía Freud, navegaba pese a la violencia de la marea.

<sup>398</sup> Da cuenta de ello en varios artículos que escribió sobre la ciudad. Me remito al primero del que tengo constancia Unamuno, M. “Mi visita a Pompeya”, *La Libertad*, Salamanca, 1891

Freud asociaría ese resto pompeyano de su consultorio con un sol resplandeciente, en Pompeya Unamuno encuentra una luz poderosa que incide y también emana de las piedras. Contrario a la opinión de Walter Scott que califica a Pompeya como la ciudad de la muerte, la ciudad es para el filósofo español una ciudad extrañamente viva, misteriosamente, cegadoramente viva. Allí, hambriento, se hará con todas las obras literarias escritas sobre Pompeya. Leyó, por supuesto, *Los últimos días de Pompeya* de Bulwer Lytton<sup>399</sup> y habría leído la *Gradiva* de Jensen si, por aquél entonces en 1889 no formase exclusivamente parte de la mente del escritor que, recordemos, la publicó en 1903.

En Pompeya también releerá con fervor los cantos de Giacomo Leopardi, una referencia constante en toda la obra del filósofo. De hecho, años después, en 1899 traducirá el poema “La ginestra o fiore del deserto”, uno de los últimos poemas que escribió Leopardi antes de morir y que resalta precisamente las ruinas de Pompeya, engullidas por el Vesubio.

Rescata Leopardi algo vivo de toda esta destrucción y es precisamente la retama (la *ginestra*), la vegetación que siempre acompaña a todo resto, aquella pequeña forma de vida que se abre siempre paso hasta en la más pétrea sepultura.

“Qui su l’arida schiena  
del formidabil monte  
sterminator Vesevo,  
la qual null’altro allegra arbor né fiore,  
tuoi cespi solitari intorno spargi,  
odorata ginestra,  
contenta dei deserti. Anco ti vidi  
de’tuoi steli abbellir l’erme contrade

---

<sup>399</sup> Se cuenta que Lytton, aristócrata inglés, escribió esa novela sumido también en el torrente de la creación literaria, como hiciera Jensen con su *Gradiva*. En 1833 estaba Lytton de visita en Milan donde vio por casualidad un cuadro, del pintor romántico Karl Briullov, cuyo título era exactamente “Los últimos días de Pompeya”. El cuadro, que actualmente se encuentra en el Museo de Arte de San Petersburgo, presenta la huida de decenas de pompeyanos que miran aterrorizados a un cielo rojo bermellón. Lytton, al verlo, quedó completamente atrapado en la historia que latía bajo el lienzo y pasó los siguientes meses en un estado enfebrecido, documentándose y escribiendo sobre esos agónicos últimos días de Pompeya.



che cingon la cittade  
la qual fu donna de'mortali un tempo,  
e del perduto impero  
par che col grave e taciturno aspetto  
faccian fede e ricordo al passeggero”

Leopardi escribió este poema<sup>400</sup> el último año de su vida, con él cierra sus *Canti* que curiosamente también se abren con un primer canto “A Italia” que evoca la antigua gloria del imperio, ahora entre ruinas. “La ginestra” de Leopardi muestra a una vez la desesperanza y la esperanza de los restos de la ladera del Vesubio. Ladera donde Leopardi vivió su última temporada, en una casa que décadas después de la muerte del poeta fue nombrada precisamente como “La ginestra” quedando en manos de una comisión de conservación cultural, presidida por Elena Croce, la hija de Benedetto Croce. Esta casa fue ofrecida por Elena a su amiga, la filósofa española María Zambrano<sup>401</sup>, para tratar de mitigar las consecuencias diplomáticas de su expulsión de Roma, debido a, lo sabemos, la pasión desmedida de las hermanas Zambrano por los gatos callejeros. La pensadora, que ya residía en La Pièce para aquel entonces, declinó amablemente la oferta.

María llegó a Leopardi a través de su padre, Blas Zambrano, que era un gran

---

<sup>400</sup> Leopardi, G. *Canti*, en *Tutte le opere* editado por F. Flora, Milano, Mondadori, 1968 Elijo volcar un fragmento de este largo poema en su lengua madre, el italiano, pues la considero, ya lo dijo Bloom “prácticamente intraducible” (Bloom, H. *Giacomo Leopardi en Genios: un mosaico de cien mentes creativas ejemplares*, Bogotá, Editorial Norma, 2005 p.499)

La traducción que efectuó Unamuno y puede encontrarse en sus *Poesías* (1907) conserva la pasión del texto mas comete algún error que ya le fue señalado. Aún así, como aprecio en gran medida el espectáculo de un creador traduciendo a otro creador, dejo aquí su traducción a los primeros versos reseñados: “Aquí, en la árida falda/ del formidable monte, /desolador Vesubio, /a quien ni árbol ni flor alguna alegran/ tu césped solitario en torno esparces / olorosa retama/ contenta en los desiertos. Te vi antes / adornar con tus matas la campiña/ que circunda la villa/ que del mundo señora fue en un tiempo, / y del perdido imperio/ parecen con su aspecto grave y triste/ ofrecer fe y recuerdo al pasajero.”

<sup>401</sup> Eran amigas desde que María se instalase en Roma junto a Araceli. Elena Croce, su compañero Tom Carini, su hermana Silvia y el marido de esta Leonardo Cammarano serán un círculo muy importante para la filósofa. La anécdota sobre “La ginestra” la relata Zambrano en una entrevista que mantuvo con su amigo y escritor Antonio Colinas en el verano de 1986. Véase la transcripción en Colinas, A. *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid, Siruela, 2008 pp.354-368 La referencia a “La ginestra” la encontramos en p.367

amante de su obra. Unamuno y él, como sabemos, formaban junto al poeta Antonio Machado un poderoso trío de amigos, escritores y pensadores. La huella de este trío será vital para el desarrollo teórico y humano de la filósofa. Las nociones de Unamuno, lo hemos ido señalando, laten sobremanera en su corpus teórico. No obstante Zambrano encuentra un escollo en su aproximación al poeta italiano y es que percibe que él rechaza la historia, crea de espaldas a ella. Mientras que para la filósofa la historia es imprescindible ( “para mí, la Historia ha sido mi cruz; la cruz que todo hombre debe llevar”<sup>402</sup>)

Walter Benjamin murió en esa cruz.

Él, que también elogiaba el poder de la ruina como fragmento que contiene la esencia del pasado, como sedimentos en los que repara el ángel de la historia<sup>403</sup>. Las ruinas actúan para el filósofo como metonimias históricas, los desechos del tiempo que es preciso rescatar.

A María Zambrano le apasionaban las ruinas. Escribió un texto titulado exactamente así: “Las ruinas”, donde analizaba la importancia o infructuosidad del conocimiento histórico subrayando la figura poética, poderosa metáfora, de las ruinas. Las ruinas son para Zambrano sinónimo del fracaso, de aquello que no ha sobrevivido o perdurado, pero a un mismo tiempo es símbolo de aquello que resiste, de aquellos retazos de la historia que permanecen por ser, dice la filósofa, los más puros. Además, pareciera la poeta precisamente estar pensando en “La Ginestra” de Leopardi cuando reconoce la presencia viva de la vegetación en toda ruina.

“No hay ruina sin vida vegetal; sin yedra, musgo o jaramago que brote en la rendija de la piedra, confundida con el lagarto, como un delirio de la vida que nace de la muerte”<sup>404</sup>

---

<sup>402</sup> *Ibíd.* p.367 En esta misma página es donde habla de su padre y de su hermana como “leopardianos” situándose ella en otro plano con respecto a Leopardi, pese a que reconoce que su escritura es maravillosa.

<sup>403</sup> Me refiero al análisis que hace sobre el *Angelus Novus* de Paul Klee como ángel de la historia. Escribe: “Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante *nosotros* aparece una cadena de datos, *él* ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies” Benjamin, W. *Sobre el concepto de historia*, *Op.cit.* p.310

<sup>404</sup> El texto de “Las ruinas” pertenece a la segunda parte de *El hombre y lo divino* Véase Zambrano, M. *El hombre y lo divino Op. cit* p.259

Como el poema de Leopardi, como el centauro del muro de Freud, como lo que le sucedió a Unamuno al viajar a Pompeya. La ruina como símbolo, más que de la muerte, de aquello que aún perdura y aquello que crece y se abre paso<sup>405</sup>, retando al tiempo, a la ceniza del volcán. Y es precisamente en esta vegetación, en ‘la retama’, ‘flor del desierto’, donde la historia se reactualiza, viene de nuevo a sí, para revivirse. Y resuena, de forma intensa:

“Las ruinas son lo más viviente de la historia, pues sólo vive históricamente lo que ha sobrevivido a su destrucción, lo que ha quedado en ruinas. Y así, las ruinas nos darían el punto de identidad entre el vivir personal-entre la personal historia-y la historia. (...) La contemplación de las ruinas ha producido siempre una peculiar fascinación, sólo explicable si es que en ella se contiene algún secreto de la vida”<sup>406</sup>

En las ruinas, intersección del tiempo del individuo y el tiempo de la polis, el hombre encontraría la esperanza de contemplar la pureza del tiempo. La ruina de este modo también congelaría el fluir temporal, pese a padecerlo de forma trágica, sería capaz de evocar todo aquello que fue y que será. Pues la ruina, si estuviera dentro del tiempo, sería futuro y no pasado, *après coup*, resonancia en dos tiempos, erosión, herida de la piedra, pero también inscripción histórica, eco eterno.

Así Norbert en las ruinas de Pompeya encuentra a Zoë, encarnación actual de su Grativa. En el encuentro en las ruinas colisiona el tiempo histórico de su mujer que avanza, contra su tiempo como individuo, su infancia, sus enterrados recuerdos. Y por fin su Grativa puede avanzar y levantar por completo el pie derecho del suelo. Retornando de nuevo al tiempo presente, abandonando el sueño.

Es Nancy<sup>407</sup> el que habla del sueño de los monumentos y también de las ruinas. Pensemos por ejemplo en la Esfinge de Gizeh, o el Khazneh de Petra, abandonados, “*désaffectés*” como dice el filósofo en referencia a que ya no tienen atributos ni afectos propios. Sumergidos en el sueño que actúa, piensa Nancy, a

---

<sup>405</sup> En esta misma línea, al hablar de la crítica y de aquello que sobrevive escribirá Blanchot “La literatura se edifica sobre sus ruinas” en referencia a la creación que emerge pese a todo o precisamente a causa de todo. Blanchot, M. “La literatura y el derecho a la muerte” *Op.cit.* p.272

<sup>406</sup> *Ibíd* p.257

<sup>407</sup> Nancy, J. *Tumba de sueño*, *Op.cit.* p.15

modo de endomorfosis, construyendo interioridades más internas que el propio dentro.

Pienso que sí, como vemos, las ruinas están inmersas en el sueño, están por lo tanto fuera del tiempo. Y si Gizeh no tiene afectos propios seremos nosotros los que al mirarla la investiremos de ellos y al mirarla, nuestra mirada, nuestro afecto, la hará de nuevo regresar al tiempo y envejecer. Las ruinas se impregnan de un morir que es el nuestro. Pero, de igual modo, se impregnan también de la piel de nuestra mano que roza, rápida, las estrías de una columna. En el contacto de nuestra mano con la inerte columna se conjuga, pienso emulando a Zambrano, lo divino. Pues para Zambrano hay una entraña en la ruina que remite a lo divino. Quizá esa entraña sean nuestros ojos, nuestro sueño.



#### 4. Desplazamiento *poiético*, a coro

“¡Nada es más vuestro que  
vuestros sueños!

¡Nada hay que más sea vuestra propia obra!”

*Aurora*

Friedrich Nietzsche

Veíamos en los dos capítulos anteriores cómo tanto Freud como Jung se sirven de la obra de Goethe para ilustrar ciertas premisas sobre sus sendos desarrollos psíquicos. De hecho la obra de Goethe, como menhir romántico, podría prácticamente considerarse preanalítica por la importancia concedida a las emociones o los sueños. En varias de sus obras anteriores al *Fausto* (*Misión teatral de Wilhelm Meister*; *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister*; *Años de andanzas de Wilhelm Meister*) aparecen claramente los sueños relatados. Así como en sus conversaciones con Eckerman, su discípulo y biógrafo, que solía relatarle muchos de sus sueños.

De las citas que emplea Freud, me gustaría señalar la conferencia 26 de sus *Conferencias de Introducción al Psicoanálisis* (1916-17) donde cita unos versos pertenecientes a la obra *Divan*, concretamente el “Libro de Suleika”. Freud ilustra con uno de los diálogos entre Suleika y Hattem las diferencias y funciones de la libido. Yo tomo otro diálogo del mismo libro para seguir haciendo círculos en torno al sueño. Es la boca de Suleika la que dice:

“Bogando por el Éufrates,  
del dedo se me cayó el anillito de oro,  
a los abismos del agua,  
y arrastrado por el agua en el agua se perdió.  
Así soñé. Que era un sueño

tan sólo, y al despertar,  
por entre el bosque, la aurora  
comenzaba a despuntar.  
Pero decidme, poetas;  
decid, profetas de Dios:  
¿Qué querrá decir el sueño  
que tanto me impresionó?”<sup>408</sup>

Suleika, vemos, pide a los poetas una solución, una escucha, una interpretación. De nuevo se entretajan las figuras del poeta y del analista. Lo que me hace reparar también en el siguiente detalle, que es que esta obra de Goethe, *Divan*, fuera una compilación de poemas líricos inspirados en la poesía sufí. Y, tengamos en cuenta que una de las procedencias de la palabra *divan*, por ello la utiliza Goethe, es la palabra árabe *dīwān* cuyo origen etimológico nos remite a la palabra archivo. En su origen persa *dīwān* provendría del término *dibir* que designaba a la persona que escribía. Por ello el *dīwān* remite a una colección de poemas, generalmente breves, en lengua árabe. Bonito paralelismo de nuevo entre el análisis y la creación poética.

Suleika, uniendo las figuras del poeta, el profeta y subrepticamente el analista, clama por una explicación de su sueño. Conmocionada, perturbada por las imágenes, como a menudo ocurre en los sueños, busca ya en vigilia algún tipo de explicación. Una explicación que para Jung remitiría muy probablemente a la simbología del agua, los orígenes ancestrales del río que cruzaba Mesopotamia y evidentemente el oro del anillo como aleación mítica. Freud incidiría en el correr del agua y la pérdida haciendo resonar las asociaciones de la soñante en cada elemento. Y ¿qué diría el poeta? ¿qué diría el profeta?.

El escritor y lingüista suizo Albert Béguin en su célebre *El alma romántica y el sueño* habla de sus sueños nocturnos y también de los que le poseen durante el día, para él aún más misteriosos. Afirma que aunque la psicología u otras disciplinas

---

<sup>408</sup> Goethe, W. Libro de Suleika, *Divan* también en García de la Hoz, A. *Goethe en Freud. Afinidades electivas Op.cit* p.510

puedan relacionar la experiencia consciente con las imágenes de sus sueños, seguirá siendo un misterio para él el origen exacto de tales imágenes. Pues, si bien su destino finalmente según el psicoanálisis, es impactar en el consciente, es decir, si bien sabe dónde muere el río, quién puede decirle exactamente desde qué pendiente se precipita silencioso. La verdad del sueño, tal como Béguin la concibe, sigue encerrada en el misterio del lenguaje onírico.

Según el médico romántico Gotthilf Heinrich Schubert<sup>409</sup> (1780-1860) los sueños se elevan en un plano superior. Son boca del espíritu y el lenguaje que hablan es por ello radicalmente distinto al lenguaje de la vigilia. En los sueños habrían quedado los restos del primer lenguaje, del lenguaje anterior a toda caída, por ello su objetivo sería poner al individuo de nuevo en contacto con sus orígenes, con una humanidad perdida, con la naturaleza establecida como antes del antes. El lenguaje actuaría como mediador. Pero no se trata de un lenguaje cualquiera sino de un lenguaje jeroglífico que mediante símbolos universales pudiera expresar el fondo del alma. Este lenguaje por lo tanto vendría cifrado, encriptado, pudiendo ser sólo traducido o comprendido en momentos muy puntuales como por ejemplo el instante creador. De este modo el lenguaje de los sueños no se vería afectado por las exigencias de la realidad, y sus construcciones sintácticas y semánticas podrían dar con elaboraciones nuevas que abrirían así otras posibilidades para la vida y también para el arte.

Para Schubert existe un paralelismo evidente entre este lenguaje de los sueños y el lenguaje de la poesía, por lo que concluye esta tesis indicando la existencia de un ‘poeta escondido’ en cada soñante. En este mismo sendero argumenta que el lenguaje de los sueños, es decir el lenguaje poético, debe de ser el lenguaje innato al hombre, pues es aquel que no se aprende. Algo parecido se preguntaba Wittgenstein en “Lecciones y conversaciones sobre estética” (¿cómo somos capaces de reconocer

---

<sup>409</sup> Hago referencia a su obra *Die Symbolik des Traums* (1804) cuya edición española es Schubert, G.H *El simbolismo de los sueños*, MRA, Barcelona, 1999



lo que es un sueño si nadie nos lo ha enseñado?)<sup>410</sup> Mientras que el lenguaje de la vigilia hay que enseñarlo, sílaba a sílaba, cuaderno rubio tras cuaderno rubio. Los sueños sin embargo nos vienen dados o quizá sería más correcto decir a los sueños nos vemos dados.

Freud menciona el ensayo de Schubert en dos ocasiones a lo largo de *La interpretación de los sueños* poniendo de relevancia su naturaleza romántica pero criticando duramente la relación que pretendía establecer Schubert con un ‘ascenso de la vida anímica’.

No obstante Freud también habla de escritura ideográfica y jeroglíficos al calificar el sueño de rébus:

“Pensamientos del sueño y contenido del sueño se nos presentan como dos figuraciones del mismo contenido en dos lenguajes diferentes; mejor dicho, el contenido del sueño se nos aparece como una transferencia de los pensamientos del sueño a otro modo de expresión, cuyos signos y leyes de articulación debemos aprender a discernir por vía de comparación entre el original y su traducción. Los pensamientos del sueño nos resultan comprensibles sin más tan pronto como llegamos a conocerlos. El contenido del sueño nos es dado, por así decir, en una pictografía, cada uno de cuyos signos ha de transferirse al lenguaje de los pensamientos del sueño. Equivocaríamos manifiestamente el camino si quisiésemos leer esos signos según su valor figural en lugar de hacerlo según su referencia signante. Supongamos que me presentan un acertijo en figuras: una casa sobre cuyo tejado puede verse un bote, después una letra aislada, después una silueta humana corriendo cuya cabeza le ha sido cortada etc. Frente a ello podría

---

<sup>410</sup> Sin embargo, recordemos, para Wittgenstein este desarrollo le lleva a una dirección opuesta a la nuestra. Pues aunque reconoce que “algo de lenguaje hay en los sueños” el hecho de que no haya sido enseñado y el relato del sueño sea siempre una mera copia, conduce al filósofo a cuestionar las traducciones o interpretaciones que entre un plano y otro (sueño y vigilia) efectuaba Freud. Se observan aquí los ecos de “El cuaderno marrón” con “el juego del lenguaje” sirviéndose esta vez del nombrar las cosas de San Agustín. Para Wittgenstein el sueño no debía de verse siempre cargado de energía, deseo o significado. Concibiéndolo como un juego, pensaba, uno puede soñar por soñar, del mismo modo que un niño en ocasiones balbucea por jugar, sin intención de comunicar nada. La perspectiva lúdica del sueño será algo que Wittgenstein dejará caer varias veces, comparándola también precisamente con la escritura: “Compare la cuestión de por qué soñamos con la de por qué escribimos historias. No todo es alegórico en una historia. ¿Qué significaría que intentáramos explicar por qué alguien ha escrito precisamente esta historia y precisamente de este modo? No hay una única razón por la que la gente hable” Véase Wittgenstein, L. “Sobre Freud” en *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa* Barcelona, Paidós, 1992 p.125. Aún así no deja de ser curioso que, pretendiendo no considerarlo un lenguaje, la analogía utilizada para el sueño sea precisamente la escritura. Para seguir leyendo sobre la curiosa relación Freud - Wittgenstein véase el ensayo de Assoun, P.L *Freud y Wittgenstein*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992

pronunciar este veredicto crítico: tal composición y sus ingredientes no tienen sentido. No hay botes en los tejados de las casas, y una persona sin cabeza no puede correr; además la persona, es más grande que la casa y, si el todo pretende figurar un paisaje, nada tienen que hacer allí las letras sueltas, que por cierto no se encuentran esparcidas por la naturaleza. La apreciación correcta del acertijo sólo se obtiene, como es evidente, cuando en vez de pronunciar tales veredictos contra el todo y sus partes, me empeño en reemplazar cada figura por una sílaba o una palabra que aquella es capaz de figurar en virtud de una referencia cualquiera. Las palabras que así se combinan ya no carecen de sentido, sino que pueden dar por resultado la más bella y significativa sentencia poética. Ahora bien, el sueño es un rébus de esa índole”<sup>411</sup>

La palabra rebus<sup>412</sup> proviene del latín y se utiliza indistintamente tanto en alemán como en inglés o español. Una traducción relajada podría ser: acertijo o enigma. Entiendo que Freud elige precisamente esta palabra derivándola de la expresión latina *pro rebus* que significa ‘una cosa por la otra’ y que aplicada a los sueños nos remitiría por lo tanto al terreno del desplazamiento y la metáfora. Así mismo haría referencia a los comienzos de la escritura en los que gracias al *principio rebus* y a la polifonía<sup>413</sup> los símbolos designaban no sólo imágenes sino palabras fonéticas. Se unía la imagen a la voz. Lo que para el análisis resulta evidentemente evocador.

Para Lacan el uso de Freud de la palabra rebus es una premeditación teórica, pues sitúa al sueño en el mismo plano que la escritura, elaborando así, diríamos, una retórica de lo onírico. Lacan, por lo tanto, cree que es Freud el que de manera radical habla del sueño como una *formación literal* que así debe entenderse y leerse. Cito:

“La primera cláusula articulada desde el capítulo liminar, porque su exposición no puede sufrir retraso, en que el sueño es un *rébus*. Y Freud estipula acto seguido que hay que entenderlo, como dije antes, al pie de la

---

<sup>411</sup> Freud, S. *La interpretación de los sueños*, vol.IV, *Op. cit.* pp.285-286

<sup>412</sup> Cuya correcta escritura se efectuaba pretéritamente sin tilde y a la que le ha nacido, cosas mágicas del historiar de las palabras, una tilde cuando lo que marca es un acento prosódico. De modo que si se me permite, y siempre que no me halle citando otras palabras, lo escribiré sin acento.

<sup>413</sup> La pincelada que aquí doy sobre los orígenes de la escritura es lamentablemente escasa. Véase para profundizar, entre otros textos, el artículo Pérez Cortés, S. “¿Qué es la escritura?”, *Versión*, n°11 Universidad Autónoma de México, 2001 pp. 147-178

letra. Lo cual se refiere en el sueño a esa estructura literante (dicho de otra forma, fonemática) donde se articula y se analiza el significante en el discurso”<sup>414</sup>

Lo que entiendo que Lacan aprecia de este desarrollo teórico es el hecho de que en la escritura jeroglífica ya hay sistema, sus ideogramas se anteceden y preceden en una cadena significativa determinada, lo que le permitirá hablar del inconsciente como lenguaje basándose en lo expuesto por Freud.

Si el sueño es una escritura, entonces alguien debe de saber leerla. Y si es una escritura, ¿cómo es posible que haya sido escrita antes de diccionarios y abecedarios? Algo de todo esto me remite a lo sagrado y entiendo que de éste modo debían de ver los antiguos los sueños, como una escritura sagrada.

Los jeroglíficos, tanto en su forma natural como en su conversión en emblema, gozaban desde el Renacimiento de un aura que los impregnaba en el fenómeno de la creación. Una creación tanto artística como mística, pues actuaban de forma metafórica como escritura de lo divino. Durante el s.XV<sup>415</sup> de hecho vuelven a releerse textos de neoplatónicos como Plotino, para el que los jeroglíficos y su uso de la simbología revelan de forma intuitiva una verdad del alma. Para Zambrano, que como sabemos era una apasionada lectora de Plotino, algunos sueños se presentan de forma jeroglífica. Así como para Jung que también hablaba del sueño como jeroglífico. Es curioso que nuestros tres autores coincidan en este cuerpo pictográfico que conforma el jeroglífico, esta escritura de origen fundamentalmente funerario. Curioso que vuelva el sueño a dejarnos suspendidos en una muerte diaria.

---

<sup>414</sup> Lacan, J. *La instancia de la letra*, Op. cit p. 477

<sup>415</sup> La revisión del jeroglífico está inserta en la corriente europea del Renacimiento y continúa a lo largo del Barroco. En España, de hecho, aún se conserva la colección de 34 jeroglíficos o emblemas que los jesuitas de la Compañía de Jesús mandaron hacer en torno al año 1600. Encontramos motivos como el corazón con corona, el águila de dos cabezas, el ave fénix, esqueletos, grifos etc... Su función se establece, en analogía con Egipto, en función funeraria. Y más tarde, junto a los jesuitas, en función pedagógica. Y no se limita a la función pictórica pues también incluye pequeñas glosas o poemas. Un ejemplo de ello que se ha conservado es la creación del escritor Alonso de Ledesma dedicada fundamentalmente a celebraciones religiosas. En las obras de Ledesma se ven muy bien los dos polos del jeroglífico: la figura y la *subscriptio* (el texto). Véase para mayor profundidad: R. de la Flor, F. “Picta Poesis: Un sermón en jeroglífico dedicado por Alonso de Ledesma a las fiestas de Beatificación de San Ignacio”, en *Anales de Literatura Española*, nº1, 1982 pp.119-134

Recordemos que hemos comenzado este capítulo hablando de los hermanos Hypnos y Thánatos.

El poeta Octavio Paz escribe sobre la función del jeroglífico en el *Neptuno Alegórico* de la gran poeta y mística Sor Juana Inés de la Cruz:

“Pero los jeroglíficos y los emblemas no sólo eran representaciones del mundo sino que el mundo mismo era jeroglífico y emblema. No se veía en ellos únicamente una escritura, es decir, medios de representación de la realidad, sino a la realidad misma. Entre los atributos de la realidad estaba el ser simbólico: ríos rocas, animales, astros, seres humanos, todo era un jeroglífico, sin cesar de ser lo que era. Los signos adquirieron la dignidad del ser, no eran un trasunto de la realidad: eran la realidad misma. O más exactamente: una de sus versiones. Si la realidad del mundo era emblemática, cada cosa y cada ser era símbolo de otra. El mundo era un tejido de reflejos, ecos y correspondencias”<sup>416</sup>

El desarrollo de Paz nos conduce inesperadamente a un punto importante. Me uno al poeta para manifestar la relevancia del jeroglífico como signo y versión de la realidad. Los sueños en tanto jeroglíficos devienen también versiones de la realidad, signos fundamentales que son a la vez la realidad misma sin dejar de ser tan sólo sueños. Son creaciones psíquicas, son lenguaje, son deseos, son síntomas. Son todo lo que son y a la vez todo lo que representan, son paisajes y pechos y lunas y dientes a los que se les caen los dientes. Son magma creador y creación. Son Prometeo y son Zeus. Son la obra, lo que nace, lo que duele, lo que arrastra latidos. Y son el creador, son el signo que ha alcanzado carácter de realidad. Realidad misma. Poiesis nocturna y diaria que nos sueña, que soñamos, que nos significa mientras lo significamos.

Así el sueño sería creación, escritura sagrada. Y por último, en tanto que poema también don. Pues cuenta Anzieu (2004)<sup>417</sup> que cuando Sigmund y Martha eran novios solían relatarse sus sueños mutuos. Sin analizarlos, ni interpretarlos,

---

<sup>416</sup> Paz, O. *Sor Juana Inés de la Cruz, o las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1982 p.221

<sup>417</sup> Anzieu, D. *El autoanálisis de Freud y el descubrimiento del psicoanálisis vol.1*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 6ª edición, 2004. Didier Anzieu esboza la importancia que tuvieron siempre los sueños en la vida de Freud, incluso antes de sus primeros desarrollos teóricos. El dato sobre la lectura de sueños con Marta puede encontrarse en el capítulo que dedica al noviazgo de ambos, véase pp. 48-56

señala Anzieu. Si uno recurre a su correspondencia puede ver cómo estos sueños han quedado escritos. Es decir, se escribían sus sueños el uno al otro, en analogía a dos jóvenes enamorados que se escriben y dedican poemas, ellos hacían lo propio con sus sueños.

Sabemos, gracias a Mauss<sup>418</sup>, que el intercambio de dones arraiga el vínculo. Pero especialmente, como pone de ejemplo en las sociedades maoríes, si estos dones no se entienden como objetos materiales sino como abstracciones, o *hau*, espíritus del bosque que añoran volver a su tierra. Pretende con esta premisa Mauss poner el acento en el componente simbólico. Ya está en Mauss y también ha sido leído de forma creativa por Derrida esta apertura simbólica que instaura el intercambio, este valor que deviene del don, de su estatuto como don y “verdadero productor de valor”<sup>419</sup>.

De este modo es la entrega que hacían Sigmund y Martha y también la entrega que hacían los griegos en los templos de Asclepio al acudir allí para verter sus sueños. Su escritura sagrada, su don, precedido del sacrificio.

Así los sueños de Sigmund y Martha y así los sueños que Freud intercambiaría a lo largo de toda su vida con discípulos y amigos como Fliess, Ferenczi, o Jung, continuarían este intercambio de dones, esta lógica de reciprocidad en la que el *hau*, el espíritu del bosque, o del don y por lo tanto del sueño, regresa a su destinatario una vez interpretado, en un eterno dar y darse, recibir y recibirse.

Decía Mauss descalificando a la magia que “la sociedad siempre se paga a sí misma con la falsa moneda del sueño”<sup>420</sup>, quién iba a pensar que tenía razón, quién

---

<sup>418</sup> Escribe Mauss sobre las nociones de *taonga* y *hau* en el derecho maorí en explicaciones y desarrollos que desbordan por completo este trabajo. Sirva un pequeño párrafo para entender ligeramente lo dicho: “Lo que obliga en el regalo recibido, intercambiado, es el hecho de que la cosa recibida no es algo inerte” Mauss, M. *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires, Katz editores, 2010. p.88 Queda pospuesto para otro momento y otro espacio un estudio en profundidad con el don como marco.

<sup>419</sup> Derrida, J., *Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa*, en traducción de Cristina de Peretti, Barcelona, Paidós, 1995 p.50 Para Derrida, no obstante, el don, el riguroso don, no puede establecer un sistema de intercambio, pues el don que se nombra se niega en el acto. El don debe de ser un desbordamiento, una entrega que no retorna nunca.

<sup>420</sup> Mauss, M. *Ensayo sobre el don*, *Op. cit.* p. 51

iba a pensar que esa moneda lejos de ser falsa fuera lo más verdadero que posee el hombre y que, efectivamente, mantiene al mundo en movimiento.

## Hacia el sueño

Sabemos que ya en 1889 Freud combinaba la sugestión en la hipnosis con el método catártico de Breuer, como queda retratado en el caso de Emmy von N.<sup>421</sup>. Como queda establecido en la famosa *Comunicación preliminar* (1893) de ambos autores, Breuer utilizaba también la hipnosis como herramienta de reminiscencia<sup>422</sup>. Es decir, se hacían emerger los recuerdos del paciente que no habían sido tramitados y generaban los síntomas.

Había pasado casi una década desde el comienzo del tratamiento de Anna O. (Bertha Pappenheim) en manos de Breuer, en el que éste clasificó dos tipos de estados de conciencia: uno parecido al sueño, ‘hipnoide’ (llamado “nube” por la propia paciente) y otro de vigilia. Anna O. es considerada como la paciente clave para el desarrollo teórico del método catártico por abreacción, que regaló a la posteridad analítica el término de “talking cure”. Breuer descubrió este mecanismo pues la paciente le confirió la desaparición de un síntoma tras habérselo narrado a él de forma muy detallada. Breuer comenzó a repetir esta práctica dos veces al día observando que la paciente revelaba sus recuerdos y sus síntomas parecían calmarse. Las reminiscencias y el poder sanador de la palabra quedaban ya tallados en la historia del psicoanálisis. Breuer le dio el nombre de “método catártico”.

Como veíamos, el término *katharsis*, entendido como purga o purificación, procede de la tradición antigua artística y religiosa griega, y fue utilizado tanto por la medicina (los hipocráticos) como por el misterio (los pitagóricos) hasta llegar a Aristóteles que en su *Poética* y refiriéndose a la tragedia, escribe:

---

<sup>421</sup> Freud, S. *Estudios sobre la histeria*, Op. cit. pp.71-123

<sup>422</sup> Breuer, J. y Freud S. *Sobre el mecanismo psíquico de fenómenos histéricos: comunicación preliminar*, Op.cit. p.29

“La tragedia es imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separa cada una de las especies de aderezos, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante temor y compasión lleva a cabo la purgación (katharsis) de tales afecciones”<sup>423</sup>

Es decir, para Aristóteles el sujeto que presencia la representación de la tragedia asiste en segundo lugar a la purga de sus propias afecciones al verlas escenificadas, al pensarlas de otro, al contemplarlas. Para Szczeklik (2010)<sup>424</sup> la *khatarsis* es la unión de medicina y orfismo. El orfismo, cuya teogonía, mucho más oscura y periférica que la de Hesíodo, conquistó desde un inicio el pensamiento de María Zambrano<sup>425</sup>. Orfeo era para la filósofa sinónimo del gemido primigenio convertido en armonía, dulcísima, infernal. Pues para Zambrano el origen de la música fueron siempre los infiernos<sup>426</sup>, empapada desde el principio de los días en la entraña humana, hecha divina “en la forma más musical de la palabra: la poesía”<sup>427</sup>. Pero hay algo celestial también en la música. En la antigua Grecia, de hecho, tenía propiedades curativas. Del mismo modo que la *khatarsis* participa simultáneamente según Szczeklik de lo órfico y lo pitagórico, la música también bebe a la vez del cielo y los infiernos. Para Trías (2007)<sup>428</sup> es por ello por lo que la música se presenta de forma ambivalente, racional e irracional, ciencia y arte a la vez, aullido y silencio.

Como en sueños, en un estado sonámbulo, contaba Wagner, le habían llegado las notas del preludio orquestal para *El oro del Rin*. Especialmente bella también es la escena de *El anillo de los Nibelungos* en la que Sigfrido ve a Brunilda por primera vez. La encuentra dormida, vestida con una armadura, y en un primer momento la toma por un hombre, un héroe, pues es la primera vez que ve a una mujer.

---

<sup>423</sup> Aristóteles, *Poética*, 19b, 24-26 en traducción de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974

<sup>424</sup> Szczeklik, *Catarsis. Sobre el poder curativo de la naturaleza y el arte*, *Op. cit.* pp.111-113

<sup>425</sup> Martínez González, F. “Hacia un saber sobre la música. Una perspectiva desde el orfismo de María Zambrano” *Paradigma*, nº14, 2013, pp.28-34

<sup>426</sup> Zambrano, M. *El Hombre y lo Divino*, *Op.cit.* pp.165 y ss.

<sup>427</sup> *Ibíd.*

<sup>428</sup> Trías, E. *Música y Filosofía*, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2007 El volumen recoge la conferencia impartida por el filósofo en el Aula Magna de la Universidad, en abril del 2007.

En el libro de Samuel se cuenta la historia de David que tocando el arpa libera al rey Saúl de los males que le aquejaban (Sam 1:16 14-23) Es sabido que la música es utilizada en determinados ritos para inducir el trance. Anudamos así algunos de los conceptos clave que estamos manejando en este apartado: sueño, creación, sugestión, khatarsis...preguntándonos ¿en qué nudo convergen los sueños, la sugestión y la música?

En la canción de cuna.

Pues veíamos cómo Freud comienza a descubrir el potencial de la palabra siguiendo el cauce que ya habían dejado trazado los griegos. Y resulta interesante ver cómo la música había tomado la delantera a la palabra a la hora de producir determinados estados de conciencia, a la hora de sanar. Incluso Platón, tan reticente en cuanto a las artes, en *Las Leyes* afirma el poder de la música a la hora de alcanzar el alma e incluso curar, mediante el frenesí dionisiaco<sup>429</sup>. La música que inducía, que sugestionaba, que aliviaba. Pero si algo estaba ahí antes que todo aquello era el murmullo con el que una madre duerme a su hijo. La música que conduce al sueño, la música que es también nana que es un dormirse del mundo, poema con el que se protege la noche de los niños. La música que es pura poiesis.

“Nana, niño, nana.

¡Ay caballo grande

que no quiso el agua!

¡No vengas, no entres!

Vete a la montaña.

Por los valles grises

donde está la jaca.

Mi niño se duerme.

Mi niño descansa.

---

<sup>429</sup> 790-791, Platón, *Las Leyes*, edición de J. M. Ramos Bolaños, Madrid, Akal, 1988



Duérmete, clavel,  
que el caballo no quiere beber.  
Duérmete, rosal.  
que el caballo se pone a llorar.”<sup>430</sup>

Zambrano escribió sobre la música vinculada estrechamente al sueño y al delirio. Ahondaremos en el último capítulo de nuestra tesis sobre esta particular concepción zambraniana del delirio. La música que podemos concebirla también como un entre-, pues, a opinión de la filósofa, une dos universos: el astral de los números y el terrenal, del gemido y la vibración ósea, cuerpo que no deja de corporizarse, ensoñándose.

“Hundirse en el sueño es el origen de música y poesía. Hundirse en el sueño es delirar”<sup>431</sup>

Y la nana es la iniciación del niño en el sueño y el delirio. Delirio que fabrica la madre para conseguir que el pequeño cuerpo descanse, y se abra, y crezca hacia dentro. La nana que es música, sugestión del sueño; la nana en la que el niño bebe la palabra de la madre o el padre para poder, para saber, para no temer. La nana cuya construcción es ya puro sueño. La nana que es voz. Eugenio Trías (2010)<sup>432</sup> creía en la existencia de una voz materna que llega al feto intra útero y que prefigura los sonidos que percibe el por nacer. Para Trías el viaje entre el útero y Mahler comienza en esa primera voz. Si bien no menciona la nana como elemento intermedio, desde mi punto de vista es un elemento a tener en cuenta.

Federico García Lorca era un coleccionista de nanas. Cuando paseaba por las más variopintas regiones aguzaba el oído cuando veía a una mujer durmiendo a un niño mediante el canto. Lo apuntaba, raudo, para poder leerlo y pensarlo. Recogía

---

<sup>430</sup> Fragmento de “Nana del Caballo grande” en Lorca, F., *Bodas de sangre*, Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1975, cuadro segundo, pp. 24-25

<sup>431</sup> Zambrano, M. *El Hombre y lo Divino*, *Op.cit.* p.167

<sup>432</sup> Trías, E. *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2010 Expone esta idea en el último apartado del libro, en el capítulo “Primer Movimiento. El Homúnculo” pp. 563-573

nanas de Sevilla, de Granada, de Cáceres, de Asturias... De hecho, exponiendo un estudio etnológico, realizó una comparativa entre las canciones de nana españolas y las europeas. Llegó a la conclusión de que las europeas eran tiernas y monótonas, mientras que las españolas eran melancólicas, tristes, desgarradas, sumergiéndolo una vez al niño en el sueño y la herida. En ocasiones podía ser el texto suave e inofensivo pero la música cruenta, terrible. No obstante, advierto que es necesario leer estas tesis de Lorca dentro de unas características muy concretas de una España con mucha hambre y muy pocos dientes. Una vez que hemos advertido esto, sigamos.

Habla Lorca de dos ritmos necesarios para dormir a un niño: el ritmo físico del balanceo, y el ritmo melódico de la nana. El ritmo que tan importante era en la filosofía de Zambrano y que también transita por este sueño que arriba en dos movimientos, el de la madre balanceando el cuerpo y el de la melodía meciéndose en la garganta. La música era para la filósofa el arte que en mayor medida incorporaba en su ser el movimiento. Debido a esto “la música es el sueño organizado, el sueño que sin dejar de serlo ha pasado por el tiempo”<sup>433</sup>

Tan sólo con el ritmo arriba el sueño, pues explica Lorca que el texto de las nanas no es necesario, se añade para infiltrar el mundo en el sueño del niño. Un mundo que Lorca describe tan crudo que diríamos que es un contra-sueño. Y en este contra-sueño suele haber uno o dos personajes y un paisaje por el que la voz de la madre los hace pasar. Resulta especialmente significativo para este trabajo este paisaje onírico que la madre fabrica al niño. Esta topología interior de mares y cerros con los que incita a dormir al pequeño. Escribe Lorca :

“La madre lleva al niño fuera de sí, a la lejanía y lo hace volver a su regazo para que, cansado, descanse. Es una pequeña iniciación de aventura poética.”<sup>434</sup>

---

<sup>433</sup> Zambrano, M. *El sueño creador*, Op.cit. p.995

<sup>434</sup> La cita proviene de la preciosa “Conferencia sobre las nanas infantiles” que dio el poeta en diciembre de 1928 en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Véase García Lorca, F. *Canciones de cuna españolas*, *Obras Completas vol. VI*, edición de Miguel García Posada, Madrid, Akal, 1994 (293-309) p. 301

De modo que la nana inauguraría un topos imaginario, un viajar hacia el sueño que es un dentro y un fuera a la vez. Con respecto a esto hablará James Hillman sobre la construcción topográfica párpado adentro como un estado intermedio en el que uno vive sus sueños, sueños que están dentro de uno mismo, mas en sueños uno pasea, recorre, nada a brazadas<sup>435</sup>. Esta particularidad intermedia, cuenta el poeta sirio Adonis<sup>436</sup>, ya se encontraba en el sufismo de los siglos XI y XII. Destaca la figura del poeta místico Ibn Arabí (1165- 1240), que, ya hemos advertido, fue una gran influencia en el filosofar zambraniano. El pensamiento poético sufi de Ibn Arabí entendía dos planos fundamentales: el superior (trascendente) que haría referencia a lo inteligible, y el inferior (inmanente) que haría referencia a la realidad del mundo sensible. Entre ambos mediaba un plano intermedio (llamado *barzaj*) que era tanto inteligible como sensible, en él se localizaba la facultad de la imaginación y su potencia era infinita. Según Adonis los sueños serían los encargados inicialmente de colocar al sujeto en este estado intermedio, un estado de creación onírica y artística a un tiempo, un estado de revelación y de verdad de la existencia.

Un estado intermedio también presente en la concepción del sueño de Nancy. Pues como explicaba el filósofo, a la hora de hablar del ritmo del sueño, el mecer es “la pulsación inicial entre algo y nada, entre el mundo y el vacío, lo cual quiere decir también entre el mundo y sí mismo”<sup>437</sup>. Nancy recorre en este texto brevemente las distintas maneras de mecer a los niños pequeños según las culturas, ideas y herramientas, para llegar a la conclusión de que nadie entra en el sueño sin ser mecido, primero por otros, luego por uno mismo. Son primero otros brazos los que introducen el pequeño cuerpo en el espacio intermedio entre este algo y esta nada, el mundo y el sí mismo. Con el tiempo uno aprende a mecerse, hacia delante (presencia) y hacia atrás (ausencia) en este estado inicial a medio sueño, a media muerte. Y todo comienza en un mecer, un balanceo que engarza al niño en el

---

<sup>435</sup> Hillman, J. *Re-imaginar la Psicología*, Madrid, Siruela, 1999

<sup>436</sup> Adonis, *Sufismo y surrealismo*, en traducción de José Miguel Pierta Vílchez, Madrid, Ediciones del Oriente y Mediterráneo, 2008

<sup>437</sup> Nancy, J. *Tumba de sueño*, *Op.cit.* p.47

movimiento temporal del mundo. Tiempo y espacio conjugándose de prisa para una criatura nacida prematuramente.

Por ello la madre crea un topos para su hijo, ensayando el mundo. Un topos por el que el niño camina, adormecido, seguro en la presencia melódica de la nana. Una nana que termina aprendiendo, para cantarla cuando tiene miedo, cuando se siente solo, cuando es preciso avanzar.

“Un niño en la obscuridad, presa del miedo, se tranquiliza canturreando. Camina, camina y se para de acuerdo con su canción. Perdido, se cobija como puede o se orienta a duras penas con su cancioncilla. Esa cancioncilla es como el esbozo de un centro estable y tranquilo, estabilizante y tranquilizante, en el seno del caos”<sup>438</sup>

Esta escena encarna para Deleuze uno de los aspectos del *ritornelo*. Pues mediante el sonido, opina el filósofo, las personas consiguen abrir determinados espacios interiores que les permiten transitar el caos. El espacio puede permanecer cerrado, como un círculo que nos contiene, o puede devenir abierto para ponernos en contacto con el mundo, un mundo que aunque caótico y enmarañado, también nos salva. El espacio puede ser tanto el de las cuerdas vocales del niño, como las paredes sonoras de una casa en soledad en la que suena, monótona, una radio. Estos son para Deleuze aspectos simultáneos del *ritornelo*, que funciona mediante la vibración y consigue apropiarse momentáneamente del espacio, abrir un territorio de posibilidad, sonoridad mediante. Para el filósofo, que hace énfasis en la simultaneidad de los momentos temporales del *ritornelo*, precisamente la música devendría siempre atravesada por “bloques de infancia”<sup>439</sup>.

Así, antes de que el niño pueda entonar la nana, la escucha una y otra vez procedente de la madre, que le deposita suavemente a las orillas del sueño, que le reclama como propio pero a la vez le otorga su radical libertad, que le abre poco a poco el telón del mundo. Podríamos quizá decir que se trata de un “espacio transicional” en terminología de Winnicott. Pues el pediatra inglés diferenciaba un

---

<sup>438</sup> Deleuze, G. Guattari, F. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, traducción al cuidado de Umbelina Larraceta, Valencia, Pre-Textos, 2002 p.318

<sup>439</sup> Deleuze, G. “Devenir Música”, *Nombres. Revista de Filosofía*, nº1, Córdoba, Diciembre de 1991, (105-115) p.106

espacio intermedio situado a mitad de camino del espacio objetivo exterior o real (la madre) y el subjetivo interior. La realidad de este espacio es una realidad compartida por ambas esferas y juega con la presencia y ausencia de la madre. Para Winnicott, este espacio

“constituye la mayor parte de la experiencia del bebé, y se conserva a lo largo de la vida en las intensas experiencias que corresponden a las artes y la religión, a la vida imaginativa y a la labor científica creadora”<sup>440</sup>

Por ello podríamos aventurar que Winnicott y Lorca estarían de acuerdo en que este soñar y esta nana materna son una iniciación, un ensayar la creación futura. Ensayo de ritornelo en la boca nutricia, topos onírico, defensa contra el caos, potencial creador, voz en la más oscura noche.

## Desde el sueño

### ☛ ¿Quién escribe?

Janet puso de relieve ya en su primera obra *L'Automatisme psychologique* (*El automatismo psíquico*) (1889) cómo algunos histéricos durante el trance hipnótico parecían no atender ni escuchar a nadie. En el caso de Lucie cuando ambos estaban hablando, ella sólo se concentraba en su decir hasta el punto de ignorar a Janet cuando éste incluso le gritaba al oído. Lo interesante de esto es que Janet se dio cuenta de que en algunos de estos pacientes si él se ponía detrás mientras el paciente hablaba con otra persona, parecían escucharle. Rescato, para nuestros propósitos, el momento en el que Janet siguiendo esta aproximación les pone un lápiz en la mano y situándose detrás comienza a hacer preguntas a las que los pacientes, por escrito, contestan.

---

<sup>440</sup> Winnicott, D. *Juego y Realidad*, traducción de F. Mazía, Barcelona, Gedisa, 1994, p.32

Al respecto de esta escena escribe William James:

“Por su parte, la conciencia primaria siguió con su conversación, totalmente desatendida de lo que estaba haciendo la mano, en tanto que la conciencia que presidió los actos de la mano se mostró bastante inquieta por las preocupaciones de la conciencia superior. Esta *prueba de escritura ‘automática’* de la existencia de una conciencia secundaria es la más persuasiva y notable”<sup>441</sup>

Este ejemplo junto con algunos experimentos llevados a cabo por Binet en la Salpêtrière, así como los desarrollos de Bernheim y Pitres, le sirven a James para escribir en línea abierta por Janet, sobre la posibilidad de que existan distintas conciencias o una fragmentación total de la misma<sup>442</sup>.

Janet consideraba a la escritura automática como un producto del sonambulismo, pues su concepción de la condición sonámbula abarcaba todas las manifestaciones en las que emergía una segunda conciencia.

Pero remontémonos un poco en el tiempo para descubrir la historia de esta práctica<sup>443</sup>. Fueron Frederic Myers y Edmund Gurney, aproximadamente en torno a 1885, los primeros en experimentar con la escritura bajo el trance hipnótico. Cuenta Wilma Koutstaal que en 1888 Myers escribe en la *Journal for the Society of Psychical Research* pidiendo el envío por parte de los lectores de ejemplos de escritura automática, para poder analizarlos posteriormente.

Esta escritura surge inicialmente en estados, digamos, de conciencia alterada, bajo el sueño, el trance o la influencia de las drogas. No obstante Myers enfatiza el papel de la sugestión en la misma. En la mayoría de los casos discurre de la siguiente manera: el psicólogo hipnotiza al sujeto y una vez bajo el estado hipnótico

---

<sup>441</sup> James, W. *Principios de Psicología*, Op. cit. p. 166

<sup>442</sup> Escribe James: “Por consiguiente, debemos admitir que *en ciertas personas*, cuando menos, *la conciencia total posible puede estar dividida en partes que coexisten pero que se desconocen la una a la otra*, aun cuando comparten entre ellas los objetos del conocimiento común. Lo que es todavía más notable, *son complementarias*. Dése un objeto a una de las conciencias, y por ese solo hecho lo quitamos de la otra o de las otras. Si descartamos cierto fondo común de información, como el dominio de una lengua etc. , lo que conoce el yo superior lo desconoce el inferior y viceversa”  
*Ibíd.* p.167

<sup>443</sup> Véase para trazar esta breve historia el minucioso artículo de Wilma Koutstaal. Cfr. Koutstaal, W. “Skirting the abyss: A history of experimental explorations of automatic writing in psychology” en *Journal of the History of the Behavioral Sciences* , vol.28, enero, 1992, pp. 5-27

le insta a escribir, normalmente dándole un motivo previo. En los primeros experimentos se utilizaba para escribir una *planchette* lo que traduciríamos por un tablero de ouija<sup>444</sup> y se concebía, así lo hacía Myers, como una práctica cercana al espiritismo. Una *planchette* fue lo que utilizó la escritora Gertrud Stein que junto a Leon M. Solomons<sup>445</sup> quiso experimentar la práctica. Lo que buscaban demostrar y cuyos resultados exponen es que no sólo bajo la condición histérica el sujeto es susceptible de producir material automático. Persiguen definitivamente con esta demostración cuestionar el binomio normal y anormal. Para Solomon y Stein la diferencia entre la 'histérica' y el 'sujeto normal' sería sencillamente un asunto de atención y entrenamiento. En 1934 B. F. Skinner cargó maliciosamente contra Stein acusándola de haber producido toda su obra bajo la escritura automática y del inconsciente, lo que explicaba que su obra fuera "ininteligible"<sup>446</sup>.

La obra de Stein es compleja, su construcción sintáctica es completamente irreverente y las imágenes que lanza son por momentos desasosegantes y por momentos irónicas, cómicas de una forma cáustica. Es famoso el verso de Stein "una rosa es una rosa es una rosa" perteneciente a *Sacred Emily*, poema escrito en 1913<sup>447</sup> en el que la escritora arroja toda una serie de imágenes inconexas donde se mezclan ventanas, charcuteros, mantequilla, escritura, y creación, mucha y muy desesperada creación.

Años después afirmará que la civilización nacía de esa rosa, de esa rosa que es una rosa es una rosa. Sin pretender desafiar a Stein (no era precisamente famosa por su afable carácter) me parece quizá algo exagerado. Si bien sí encuentro en este

---

<sup>444</sup> La relación de la escritura automática y el espiritismo está ampliamente documentada, como ejemplo véase el interesante y bello ensayo de la investigadora y poeta Helen Sword. Véase Sword, H. *Ghostwriting Modernism*, New York, Cornell University Press, 2002 No obstante en este momento no podemos detenernos con tranquilidad sobre el tema, quede por ello sólo indicado.

<sup>445</sup> Véase el artículo, Solomons, N. y Stein, G. "Normal Motor Automatism", en *Psychological Review*, 3, 1896, pp.492-512 La referencia al uso de la *planchette* está en la p.494

<sup>446</sup> La anécdota está relatada en el ensayo que Barbara Will dedica a Gertrude Stein y al contexto de la Modernidad. Véase Will, B. *Gertrude Stein, Modernism and the problem of 'genius'*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2000, pp.26-27

<sup>447</sup> Fue publicado por primera vez en 1922 en la recopilación Stein, G. *Geography and Play*, Boston, Four Seas Co., 1922, pp. 178-188

verso una construcción, una creación a la par que una decreación. La escritora efectúa con este verso un truco de magia. Exactamente igual que cuando el mago nos muestra un conejo blanco, lo introduce en su chistera y acto seguido saca una paloma. Stein consigue aniquilar la rosa y en su lugar hace aparecer cualquier otra cosa, un espacio en blanco. Pues creo que aquí lo interesante es que el verso automatiza y detiene el significado de la palabra rosa. Lo inserta en una cadena de reiteraciones que lo hace desaparecer. En su lugar aparece un espacio, grande y oscuro como una boca, el espacio mismo de la creación. La escritura automática de Stein jugaba a hacer aparecer y desaparecer los objetos más cotidianos, dotándolos de repente de la extrañeza y la angustia de lo recién nacido.

Con Freud (1917) hemos visto anteriormente la relación entre las fantasías del niño y las del poeta, puestas en un mismo plano. Louis Aragon escribe años después:

“Los niños, poetas sin ser artistas, fijan a veces un objeto hasta que la atención lo agranda, lo agranda tanto que ocupa todo su campo visual, toma un aspecto misterioso y pierde toda correlación con un fin cualquiera. Repiten incansablemente una palabra, tanto y tan bien que se despoja de todo sentido para ser un vocablo punzante y sin objeto, que viene a arrancarles las lágrimas”<sup>448</sup>

Una rosa es una rosa es una rosa es una rosa rosa rosa rosa rosa rosa  
rosa rosa rosa rosa rosa rosa rosa rosa rosa rosa rosa rosa rosa rosa rosa  
rosa rosa rosa

( Por favor, desaparezca aquí)



---

<sup>448</sup> Citado por Ricardo Ibarlucía en su estudio preliminar de la obra “Una ola de sueños” de Louis Aragon. Véase Ibarlucía, R. Estudio preliminar, en Aragon, L. *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Biblos, 2004, p.25



En base a los primeros experimentos efectuados por Myers sobre la escritura automática este escribe: “no podemos seguir marcando una línea entre la conciencia y el inconsciente”<sup>449</sup>

Si no podemos seguir marcando esa línea, ¿qué es la escritura sino un vaso comunicante entre ambos? Pero ¿qué es lo que emerge en estos escritos? Unos años más tarde Janet (1907) expone el caso de una paciente que en un estado alterado de conciencia abandonó su casa y pese a que en consulta no pudo recordar nada de lo sucedido aquellos días, su escritura automática vertió todos los detalles<sup>450</sup>.

Pío Baroja reveladoramente escribía en 1899:

“El arte actual nace de lo subconsciente e impresiona también lo subconsciente. Nace sólo de la inspiración, estado no presidido por el yo, que consiste en el libre ejercicio del automatismo cerebral, y produce, cuando impresiona enérgicamente, un estado de contemplación, en el cual ni se atiende, ni se reflexiona, ni se deduce; en el cual el yo, absolutamente perdido, está fuera de su centro”<sup>451</sup>

Como destaca García-Abrines, este Baroja que tan crítico fue con el movimiento surrealista, resulta precisamente uno de sus primeros predecesores al vaticinar el surgimiento de un arte que aboga por la fragmentación, el descentramiento del yo, inspiración que expulsa al yo de su trono. El automatismo, bandera del arte surrealista, queda ya descrito en Pío Baroja veinticinco años antes de que los franceses enarbolaran este estandarte. Veámoslo.

---

<sup>449</sup> Escrito por Myers en “Physiological and Pathological Analogies” publicado en *Journal for the Society of Psychical Research* (1887-1888) citado por Koutstaal en Koutstaal, W. “Skirting the abyss: A history of experimental explorations of automatic writing in psychology” *Op.cit* p.7 (la traducción es nuestra)

<sup>450</sup> Hay una gran variedad de estudios que relacionan esta doble conciencia y esta suerte de experimentos sobre la escritura automática condensándolos en los estudios sobre ‘el trastorno disociativo de identidad’ incluido en 1984 en el DSM IV (Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales). No obstante no es la orientación de este escrito y excede sus objetivos en gran manera, por lo que sirva esta sencilla nota al pie como acotación.

<sup>451</sup> Baroja, P. “Hacia lo inconsciente” en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1951. Lo encontramos citado en García-Abrines, L. “Baroja y el automatismo subconsciente” *Revista Hispánica Moderna*, University of Pennsylvania Press, no1/2, 1969 p.105

## ☛ Un drama surrealista

En 1924 el *Primer Manifiesto Surrealista* eleva la escritura automática y el automatismo psíquico al grado de arte absoluto.

“Automatismo psíquico puro por el cual nos proponemos expresar, ya sea verbalmente, ya sea por escrito, ya sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral”<sup>452</sup>

En el diccionario del Surrealismo la entrada dedicada a la escritura automática dice lo siguiente:

“AUTOMÁTICA (escritura) La ventaja de la escritura automática y de los relatos de sueños es la de proporcionar elementos de apreciación de gran estilo a una crítica desamparada, de permitir una reclasificación general de los valores líricos y de ofrecer una llave capaz de abrir indefinidamente esta caja de doble fondo a la que llamamos hombre. (A. B.) Durante años, he contado con el cauce torrencial de la escritura automática para limpiar definitiva- mente las caballerizas literarias. A este respecto, la voluntad de abrir todas las grandes esclusas permanecerá, sin ninguna duda, como la idea generatriz del surrealismo. (A. B.)”<sup>453</sup>

El término ‘surrealismo’ proviene de una obra de Apollinaire titulada *Las tetas de Tiresias: un drama surrealista*. Según Marcel Raymond (1983) todo el arte francés correspondiente a los primeros veinte años del s.XX está atravesado por la figura de este escritor, pudiendo hablar también en su caso de la pureza poética de Valéry<sup>454</sup>, mas precisamente en una dirección contraria a la estipulada por Mallarmé, pues Apollinaire atesoraba el azar, la improvisación, la experimentación, la intersección

---

<sup>452</sup> Fragmento del Primer Manifiesto Surrealista, 1924 Véase Breton, A. *Manifiesto Surrealista en Antología (1913-1966)* selección y prólogo de Marguerite Bonnet, México, Siglo XXI editores, 13ª ed., 2004 p. 49

<sup>453</sup> Breton, A., Éluard, P. *Diccionario abreviado del Surrealismo*, Siruela, Madrid, 2003, pp.18-19

<sup>454</sup> Raymond, M. *De Baudelaire al surrealismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983 pp. 194 y 198 El capítulo dedicado a la influencia de Apollinaire comprende desde la p.185 a la 203 y se titula “Los orígenes de la Poesía Nueva: Guillaume Apollinaire”

compleja entre lenguaje y pensamiento. El lirismo de su escritura consigue con sólo dos versos abrirse paso a tus tejidos.

“Los recuerdos son cuernos de caza  
cuyo rumor muere en el viento”<sup>455</sup>

Decíamos, pues, que el término ‘surrealismo’ pretende subrayar una realidad superior [*sur* (sobre, por encima) *réalisme* (realismo)] que se identifica con el inconsciente y el plano onírico.

Y el plano onírico es lo que Louis Aragon quiso subrayar cuando publicó *Une vague de rêves* (Una oleada de sueños) en octubre de 1924, unos meses antes de que apareciera el *Primer Manifiesto Surrealista*. En 1917 fue él el encargado por Apollinaire de hacer una crítica sobre su ‘drama surrealista’ *Las tetas de Tiresias*. En ese mismo año, Aragon, que había comenzado la carrera de Medicina, fue destinado al hospital militar de Val de Grâce y conoció al también estudiante André Breton (1896-1966)<sup>456</sup>. Breton había comenzado la carrera de Medicina unos años antes, pero se vio obligado a interrumpirla con la emergencia de la Gran Guerra. Unos meses después se uniría al dúo Philippe Soupault (1897-1990), que conoce a Breton también por vía de Apollinaire.

El trío gira unos años en torno a la figura de Apollinaire. Publican algunos poemas en *Monte de Piedad*. Y finalmente quedan huérfanos en 1919. La muerte de Apollinaire marca el fin de una época y el comienzo de otra. Breton, que como Tzara o Artaud, había nacido el mismo año en que murió Verlaine, 1896, tomaba el timón de las letras francesas. El trío fundaría ese mismo año la revista *Littérature* que venía a sustituir a *Nord-Sud* y cuya pretensión era poder ser más libre, más ecléctica. La revista fue testigo de la reconversión del movimiento Dadá en movimiento surrealista. Estaba trufada de collages, fotos personales, artículos ensayísticos, poemas y sueños relatados y escritos a mano.

---

<sup>455</sup> Citado por Raymond en *Ibid* p.195

<sup>456</sup> Ibarlucía, R. Estudio preliminar en Aragon, L. *Una ola de sueños*, *Op.cit.* pp.16-17

En ella se publicó *Les Champs magnétiques* (Los campos magnéticos) en 1920, obra bicéfala escrita por Breton y Soupault y considerada por muchos como primera obra surrealista. Fue escrita mediante la técnica que Breton entendía como ‘escritura mecánica, del pensamiento o automática’. Una escritura en la que ambos autores hicieron uso de la asociación, pues la escritura a cuatro manos consistía en que uno de ellos lanzaba una frase, la primera que se le pasara por la cabeza, y el otro respondía. Esta dinámica de pregunta y respuesta no se insertaba dentro de una lógica del significado, sino del significante. Si lo viésemos desde una perspectiva dialógica podríamos quizá pensar en ello como una exteriorización del habla interior, una relevancia absoluta de la interacción como producción, como creación. Pretendían escribir un texto a cuatro manos sin que se percibiera qué había sido escrito por uno y qué por otro. Siguiendo la impronta de poética impersonalidad de Mallarmé o la supremacía del *yo escrito* sobre el *yo escritor* de Valéry, el surrealismo naciente en el texto a cuatro manos de Breton y Soupault, pretende poner el acento en la producción, en este caso en una producción que surge de forma íntegra no sólo tras el telón sino tras la escenografía. La producción automática o inconsciente de dos autores que pretenden ser uno, una mano, un inconsciente o más allá, pretenden ser todas las manos, todos los inconscientes, lo que quiere decir también que pretenden ser ninguna mano, ningún inconsciente. En palabras de Barthes, estaríamos asistiendo, de nuevo, a la “muerte del autor”<sup>457</sup>. Si bien me pregunto ¿a qué nacimiento estamos asistiendo?.

---

<sup>457</sup> Barthes, R. *La muerte del autor* en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, traducción de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1987 pp.65-72 Con respecto a la contribución específica del surrealismo en este asesinato del autor moderno, Barthes escribe lo siguiente: “Por último, el Surrealismo, ya que seguimos con la prehistoria de la modernidad, indudablemente, no podía atribuir al lenguaje una posición soberana, en la medida en que el lenguaje es un sistema, y en que lo que este movimiento postulaba, románticamente, era una subversión directa de los códigos-ilusoria, por otra parte, ya que un código no puede ser destruido, tan sólo es posible “burlarlo”-; pero al recomendar incesantemente que se frustraran bruscamente los sentidos esperados ( el famoso “sobresalto surrealista”), al confiar a la mano la tarea de escribir lo más aprisa posible lo que la misma mente ignoraba (eso era la famosa escritura automática), al aceptar el principio y la experiencia de una escritura colectiva, el Surrealismo contribuyó a desacralizar la imagen del Autor” *Ibid.* pp.67-68

Pienso en Blanchot que rememora un verso de Baquílides en el que el dios Apolo le dice a un angustiado Admeto: “Sólo eres un mortal, por eso tu mente tiene que alimentar dos pensamientos a la vez”. Blanchot insiste en esta senda en la necesidad del diálogo para poder soportar las ambigüedades del pensamiento, logrando así lo que denomina un “habla plural” en la que “el diálogo debe ayudarnos a compartir esta dualidad; nos ponemos de a dos para llevar el habla doble”<sup>458</sup>. De este modo Admeto lograba ponerse a la altura de Apolo, dando escape a sus dos pensamientos, neutralizándolos al convertirlos en cuatro o reducirlos a uno en una misma operación dialógica.

Desconozco si Breton y Soupalt tenían en mente la entrada al Olimpo mediante la escritura de *Les Champs magnétiques*, pero sí es sabido que pretendieron fusionar dos escrituras, trabajo harto difícil, pues normalmente una mano describe lo que escribe la otra, multipliquemos esto por dos y encontraremos un potencial campo de minas. Y minas buscaban, pues caminaban a ciegas, imbuidos el uno en el torrente del otro, descalzos, prestos por encontrar el accidente geográfico, el accidente literario, el relieve de una escena siempre otra. Y tengamos en cuenta que en este caso hablamos de una escritura que es condensación del otro de un otro. (¿Acaso podré reconocerme en esto que ahora me lanzas, tinta mediante? ¿acaso tu otra escena se parece más a mí que yo mismo?)

Para Blanchot, que incide durante toda su obra en ese “no poder decir” ese “yo que no puede” ese “yo que no hablo/a”, es necesario remarcar la palabra -real- en la construcción del término -surrealismo- :

“Lo que busca Breton (o lo que descubre en una especie de alucinación nocturna), es una relación inmediata consigo mismo, “la vida inmediata”, una puesta en relación sin intermediarios con su existencia verdadera”<sup>459</sup>

Blanchot hace especial énfasis en la trampa que supone que el lenguaje actúe aquí de mediador. Pues Breton buscaba un contacto verdadero y para ello debió de

---

<sup>458</sup> Blanchot, M. *La conversación infinita*, traducción al cuidado de Isidro Herrera, Madrid, Arena Libros, 2008 p.99

<sup>459</sup> Blanchot, M. *La parte del fuego*, *Op.cit.* p. 84

introducir el artefacto de las letras, prótesis necesaria que entorpecía el *consigo*. La escritura que emerge tan lejos, tan aparte de mí mismo, debían de pensar Breton y Soupault, es necesariamente yo. La escritura que brota de esta herida a cuatro manos es necesariamente mi cuerpo.

Soupault creía que era necesario quebrar la escritura, las normas, las prácticas. A esto lo llamaba ‘describir’. Como veíamos antes en Stein, aquí también se trataba de hacer que las cosas desaparecieran para volver a inventarlas, para rescatar a las palabras del encierro al que, pensaban, habían sido sometidas. En esta concepción la poesía no se percibe como género literario sino como actividad mental, pensamiento, producción, transformación. De hecho resulta curioso pues en el surrealismo se mezcla a partes iguales la herencia romántica que hablaba de la recuperación del espíritu y la tendencia vanguardista que llama a la fragmentación, la ruptura, el cambio social.

Precisamente en *Les Champs magnétiques* ya se aprecia esta convivencia entre ‘el espíritu’<sup>460</sup> de lo natural y la romantización de la noche con la fragmentación avant-garde y el *fluir* postmoderno. Breton y Soupault condensaron esta unión de premisas en la extracción del material onírico, pues remitía al espíritu, a la noche, y no obstante era fragmentario, convulso, irreverente, incensurable.

Es por ello por lo que los escritores comienzan a experimentar con la hipnosis, ejerciendo Breton de hipnotizador, y también con la auto hipnosis que posteriormente practicarían muchos otros surrealistas como Aragon, Robert Desnos o René Crevel.

Por último, para entender a ras del ventrículo la expresión surrealista de *Les Champs magnétiques*, veamos un pequeño fragmento.

“Sólo quedo yo en esta planicie sonora de balanceo equívoco que es mi armonía. ¡Ah descender con los cabellos abajo, los miembros en abandono en la blancura del rápido! ¿De qué cordiales dispone usted? Necesito una tercera mano, como un pájaro al que los otros no duermen. Es preciso que escuche galopes vertiginosos en las pampas. Tengo tanta arena en las orejas

---

<sup>460</sup> Pensemos que este término y la importancia que tenía para Breton fue uno de los causantes de la ruptura con Tzara y el dadaísmo.

que además no sé cómo aprenderé vuestra lengua. ¿Por lo menos los anillos de contacto se ensartan bien lejos bajo la piel de las mujeres y no lloran demasiadas pequeñas olas inocentes sobre la molicie de los lechos? Es una cita más entre las malicias corrientes, después de centenares de experiencias malignas. Pequeña velocidad. ¡Con tal de que no me falte el valor en el último momento!”<sup>461</sup>

## ☛ Viva Freud

En el citado Diccionario del Surrealismo la entrada dedicada a Freud glosa lo siguiente: “¡Viva Freud, el gran sabio vienés!”<sup>462</sup>.

Las relaciones entre surrealismo y psicoanálisis, como sabemos, fueron desde sus inicios intensas y complejas. Siguiendo de cerca a figuras como Freud, Jung o Lacan<sup>463</sup> el arte surrealista fue poco a poco deshaciendo el ovillo de la realidad mediante la práctica analítica y artística.

Anterior al surrealismo, el dadaísmo había ya mostrado su interés por los desarrollos psiquiátricos y psicoanalíticos. Si bien en parte, como remarcaba Tzara<sup>464</sup>, rechazaban el psicoanálisis como práctica burguesa, se sentían atraídos por sus premisas sobre los sueños y el inconsciente, especialmente la declinación dada por la psicología analítica. En Zúrich, ciudad originaria de ambas corrientes, la relación entre artistas y analistas fue patente desde la Primera Guerra Mundial. Ya en 1916 se daban cita en el mítico cabaret Voltaire creadores como Tristan Tzara o Hans Arp para crear collages, solapando vivencias, palabras al azar etc. El movimiento Dadá sólo era movimiento pues, cual Gradiva avanzaba hacia delante

---

<sup>461</sup> Breton, A. *Los campos magnéticos*, *Op.cit.* p.10

<sup>462</sup> Breton, A., Éluard, P. *Diccionario abreviado del Surrealismo*, *Op. cit.* p.42

<sup>463</sup> Señalo las figuras emblemáticas del campo psicoanalítico. Otros antes que yo han entrecruzado sabiamente los campos de la política, la filosofía y el análisis, como precursores del surrealismo. Ver especialmente las figuras de Hegel, Trotsky y Freud en las que se centra el ensayo de Spector, J. *Surrealist art and writing, 1919-1939 : the gold of time*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997

<sup>464</sup> Tzara aparece citado en el ya clásico ensayo de Béhar y Carassou. Véase Béhar, H., Carassou, M. *Dadá. Historia de una subversión*, Barcelona, Península, 1996 p.98

pero no giraba, fue uno de sus grandes aciertos, en torno a ningún decálogo. Su esencia era profundamente nihilista. Nacía de una guerra y no quería absolutamente nada.

Era una creación post-traumática, nacida en estado de shock<sup>465</sup>, y por ello era acción y contradicción a partes iguales, pura perplejidad. Perplejos estaban tras la Gran Guerra y perplejidad motivaban sus obras, brutalmente escandalosas. Era, como frecuentemente lo llamaban, más que un arte un estado de ánimo.

Al cabaret Voltaire, fundado por el poeta Hugo Ball, acudían también algunos de los analistas suizos como Richard Huelsenbeck, poeta y psicólogo junguiano. No era raro, contaba Harp, ver a varios analistas entre el público de algunos de los recitales que organizaba, junto Tzara, en la Galería de arte Dada. Incluso en 1918 se realizó en Zúrich una adaptación teatral, mediante marionetas, de una obra italiana del s.XVIII, en la que los protagonistas se parecen sospechosamente a Freud y Jung discutiendo sobre si la libido es o no es una energía psíquica<sup>466</sup>.

Como vemos, y destaca Cuevas (2013)<sup>467</sup> la relación entre el dadaísmo y el psicoanálisis se produce por la vía analítica de Jung, pese a que éste no reconoce al movimiento artístico más allá de lo que Freud posteriormente reconocería al surrealismo. Y del mismo modo que Freud y Jung rompieron por una divergencia

---

<sup>465</sup> La noción de shock me remite directamente a la manera en que la emplea Benjamin a la hora de hablar del cine en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. De hecho Benjamin establece, en este sentido, al dadaísmo como precursor del cine: “el dadaísmo trataba de producir con los medios de la pintura o la literatura los efectos que el público busca hoy en el cine” Benjamin, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Obras libro I vol. 2, Op. cit.* p.40

El impacto visual, el escándalo, la irrupción absoluta que la guerra había insertado en sus vidas era lo que trataba de expresar. Replicar el shock, quizá para tramitarlo, para recusarlo, para dejar el trauma fuera. Los poemas, cuadros y performances dadás proyectaban precisamente esa violencia que no obedecía a regla alguna. Cobijados en la neutral Suiza, los creadores del dadaísmo, buscaban exorcizar el monto de afecto intramitable. Por ello el arte dadá surge de una profunda crítica al sistema de Occidente y expresa una violencia y un desgarró difíciles de reconciliar con una actitud totalmente alejada de políticas y movimientos sociales. Inmóviles, como habían quedado a causa de la guerra, absolutamente traumatizados, su arte emergía violento y bélico y a la vez, como en un estado esquizoide, profundamente indiferente, desvinculado. Paradójicamente el dadaísmo se detuvo, enquistado en la repetición eterna del shock, anestesiando al individuo de la modernidad, entrando de lleno en la fantasmagoría.

<sup>466</sup> Cuevas del Barrio, J. “El posicionamiento de Sigmund Freud ante el Surrealismo a través de su correspondencia con André Breton”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, 2013 (277-293) p.279

<sup>467</sup> *Ibid* p.280



teórica, independizándose el suizo, así rompió el dadaísmo y el surrealismo, por el acercamiento de este último a los preceptos freudianos. Así Aragon y Éluard rompen con Tzara en 1922, independizando el surrealismo de su origen Dadá. Es cuando menos curioso que el nombre de este primer movimiento (Dadá) se relacione en algunas lenguas con el término padre o papá y, cuentan, fuera elegido por Tzara por su similitud con el balbuceo de un niño. Curioso que el dadaísmo se relacionara inicialmente con la psicología analítica de Jung. Curioso que el surrealismo, nacido del dadaísmo, rompiera con éste, buscando a Freud, del que Jung se había independizado años atrás. Paradójicas estas relaciones entre padres e hijos en la historia del pensamiento y el arte. Layo y Edipo observando, divertidos, la escena.

Como el psicoanálisis, el surrealismo busca aquello que en el sujeto ha quedado oculto o enterrado. Mientras que el psicoanálisis diferenciará entre el consciente y el inconsciente, el surrealismo diferenciará entre la realidad y la “superealidad” o “realidad superior”. Es en el método donde ambos convergen. Pues ¿cómo accedían estos poetas a esta ‘realidad superior’ o superrealidad?

Bartoli-Anglard (1989)<sup>468</sup> señala tres vías de acceso del surrealismo a este material: la hipnosis, el relato de los sueños y la escritura automática. Esta última, emparentada rápidamente con la asociación libre, fue considerada por los surrealistas como una especie de sueño, a medio camino entre la vigilia y el sueño profundo, lugar privilegiado donde emergía lo inconsciente.

El objetivo de la escritura no era el público, ni siquiera la ruptura externa de normas como proclamaba el dadaísmo, sino el conocimiento de uno mismo. La letra, que emergía de las regiones más oscuras de la mente y el cuerpo, era considerada como ‘la verdad’. Y este descubrimiento de uno mismo a través de la escritura, explica Bartoli-Anglard, se efectuaba en el surrealismo al lograr esquivar dos censuras: la moral (vista desde Freud) y la social (vista desde Marx)<sup>469</sup>. Estos dos autores marcan, de hecho, el rumbo ideológico de la corriente surrealista

---

<sup>468</sup> Bartoli-Anglard, V. *Le surréalisme*, París, Nathan, 1989 pp.33 y ss.

<sup>469</sup> *Ibíd.* p.44

expresada en sus dos manifiestos: *Primer Manifiesto del Surrealismo* (1924) guiado por la figura de Freud y *Segundo Manifiesto del Surrealismo* (1929) guiado por la de Marx.

El desplazamiento es patente, en un primer momento el acento está puesto en el emerger del sujeto (una “revolución interior” al decir de Artaud<sup>470</sup>) mientras que en un segundo momento se trata del emerger de una colectividad, que persigue y que se rige por un compromiso político y moral determinado (una ‘revolución exterior’ por lo tanto) Estos dos momentos del surrealismo se ven representados en la publicación sucesiva de las revistas *La Révolution Surréaliste* y en un segundo tiempo *Le Surréalisme au service de la Révolution*.

Para los objetivos de nuestra investigación, nos centraremos en el primer momento, llevado a cabo, muy a su pesar, bajo el signo de Freud. Los encuentros y desencuentros entre Breton y Freud fueron de hecho muy curiosos. Rabaté (2002) los ha caracterizado como un “vals de evitación y un tango de malentendidos”<sup>471</sup>. El poeta había leído gran parte de la obra del analista cuando en 1921, durante un viaje que estaba realizando por Viena junto a su mujer Simone y otra pareja de amigos, se arma de valentía y le visita<sup>472</sup>.

El primer encuentro entre ambos se lleva a cabo en la consulta de Freud y aunque Breton trata de hacer hablar al psicoanalista sobre los sueños o la hipnosis aprendida con Charcot, lo único que logra son unos breves comentarios sobre la importancia de la juventud para un mejor futuro. Breton queda totalmente

---

<sup>470</sup> Para Artaud el surrealismo debió de permanecer siempre en esa primera fase, en un primer momento a-político anterior a la afiliación de Breton al Partido Comunista, a la publicación del Segundo Manifiesto o incluso anterior a la publicación del primero. La sistematización de la práctica surrealista le parecía al poeta marsellés un contra sentido. No obstante participó en las actividades del grupo desde que en el año 1924 Breton le reclutase para dirigir *Le Bureau de Recherches Surréalistes*, oficina destinada a recoger testimonios de la actividad inconsciente. Desde esta oficina Artaud escribiría cartas incendiarias a los estatutos del poder: la Iglesia, las universidades, el sistema penitenciario etc... Las divergencias entre Breton y Artaud terminarán con la destitución de Artaud al frente de *Le Bureau de Recherches Surréalistes* y su expulsión de las filas surrealistas. Para ese entonces la figura de Breton, el Papa negro, pretendía prácticamente fagocitar todo el movimiento surrealista.

<sup>471</sup> Rabaté, J. M “Loving Freud Madly: Surrealism between Hysterical and Paranoid Modernism”, *Journal of Modern Literature*, vol.25 n°3/4, 2002 (58-74) p. 59

<sup>472</sup> Tenemos constancia de esta visita gracias al artículo que sobre la misma escribió Breton en la revista *Littérature*. El texto que recogía este primer encuentro fue publicado un año después, en marzo de 1922 bajo el título de “Interview du Proffeseur Freud”

decepcionado. Recordemos que había estudiado medicina y que, durante la guerra, había sido destinado a la clínica neuropsiquiátrica de Saint-Dizier, donde devora la obra de Freud, en la que encuentra nuevas razones para su renovada vocación médica. Estas circunstancias combinadas con su pasión por la poesía hicieron ver en la figura del psicoanalista a un genio, casi un profeta.

Pero Freud, lo sabemos, distaba mucho de ser un profeta. Era un científico, brillante y poco convencional, pero apegado a una razón de la que Breton quería sin embargo despegarse a bocados. Breton había llegado al sueño por la vía de los textos de Freud, mas eran dos sueños distintos. Sueños que remitían igualmente a Janet, a Charcot, a Jung o al ocultismo más confeso. Por ello señala acertadamente Roudinesco<sup>473</sup> que hubo dos senderos de aproximación al psicoanálisis: por un lado el médico y por otro el literario. Desde mi punto de vista el acercamiento del surrealismo al magma onírico no se da exclusivamente desde el flanco artístico, hay también un importante componente médico, si bien difieren en algo fundamental: la cura. El surrealismo avanza hacia la poesía de la mano del sueño para no regresar. Los surrealistas, si bien llegaron al sueño poético también en el trayecto de la cura, decidían, una vez allí, que no querían ser curados, que los sueños que ahora eran textos debían de volver a ser sueños. La escritura surrealista consistía en enfermarse y sanarse continuamente de metáforas, de sueños soñados, de palabras que quedaban a medio escribir. No obstante, como apunta Jean Guillaumin:

“Esta clase de reflexiones interesa al psicoanalista en la medida en que los pasos de la cura tienden a dar, como los de la poesía, *un estatuto de lenguaje a los pensamientos latentes*, especialmente a los del sueño, que viven de imágenes”<sup>474</sup>

Por su parte Pontalis (1974)<sup>475</sup> cree que la perspectiva de ambos era muy diferente, pues no se puede obviar el enfoque clínico del psicoanálisis y

---

<sup>473</sup> Roudinesco, E. *La Batalla de cien años: Historia del psicoanálisis en Francia*. (1925-1985). Vol. II, Madrid, Fundamentos, 1999 p.19 Roudinesco dedica su capítulo “El Surrealismo al servicio del psicoanálisis” a desentrañar las relaciones entre ambos movimientos.

<sup>474</sup> Guillaumin, J. *Los sueños y el yo*, Buenos Aires, Paidós, 1981, p.140

<sup>475</sup> En el prólogo efectuado para el ensayo de Sarane Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*. Véase Alexandrian, S. *Le surréalisme et le rêve*, París, Gallimard, 1974 pp. V y ss.

precisamente su orientación hacia la cura. Roudinesco<sup>476</sup> añade que se trata de una diferencia generacional y epistemológica insalvable, pues Breton buscaba un ‘maestro rebelde’ en el que poder reconocerse mientras que Freud confesaba no entender muy bien las pretensiones artísticas de aquel joven.

Aún así es evidente todo aquello que late bajo la obra de Freud, aquello que Breton veía, intuía e incluso, por qué no, se inventaba. Por ello el poeta no cedió al desánimo tras este primer encuentro y de hecho en 1924 en la redacción del *Primer Manifiesto* vuelve a ensalzar su figura citando su nombre en repetidas ocasiones.

“Ha sido gracias a la mayor causalidad, en apariencia, como recientemente se ha vuelto a sacar a la luz una parte del mundo intelectual, a mi entender la más importante con mucho, de la que fingíamos ya no preocuparnos. Hay que dar gracias por ello a los descubrimientos de Freud. Sobre la fe de esos descubrimientos, una corriente de opinión se dibuja, por fin, a favor de la cual el explorador humano podrá llevar más lejos sus investigaciones, autorizado como estará a no tener ya únicamente en cuenta las realidades sumarias. La imaginación está quizá a punto de recobrar sus derechos”<sup>477</sup>

En el escrito Breton explica también cómo tras la guerra experimentó con la escritura, derivando su método de las enseñanzas de Freud y efectuando el trasvase del polo clínico al polo artístico.

“Totalmente ocupado con Freud como lo estaba todavía en aquella época y familiarizado con sus métodos de examen que había tenido hasta cierto punto ocasión de practicar en enfermos durante la guerra, resolví obtener de mí lo que intentaba obtener de ellos, o sea un monólogo de chorro tan rápido como sea posible, sobre el cual el espíritu crítico del sujeto no ejerza ningún juicio”<sup>478</sup>

En el mismo año de la publicación del Manifiesto, aparece en la revista *La Révolution Surréaliste*, dirigida por Breton, un artículo con una relación de las veintiocho figuras más importantes del surrealismo. La publicación incluía una fotografía de Freud<sup>479</sup>.

---

<sup>476</sup> Roudinesco, E. *La Batalla de cien años: Historia del psicoanálisis en Francia. Vol. II, Op. cit.* p.38

<sup>477</sup> Breton, A. *Manifiesto surrealista, Op.cit.* p.40

<sup>478</sup> *Ibíd.* p.47

<sup>479</sup> Cuevas del Barrio, J. “El posicionamiento de Sigmund Freud ante el Surrealismo a través de su correspondencia con André Breton” *Op. cit.* p.285

Años después, tras la publicación de una de las obras capitales del surrealismo *Les vases communicants* (Los vasos comunicantes)(1932), que Breton envía con dedicatoria a Freud, se da una correspondencia entre ambos de cariz bastante desagradable en la que Breton acusa falsamente de plagio a Freud con respecto a determinadas ideas de *La interpretación de los sueños*. La correspondencia entre ambos se zanja por parte de Freud de esta manera:

“Y ahora una confesión, ¡que debe usted acoger con tolerancia! A pesar de que recibo tantas pruebas del interés que usted y sus amigos muestran hacia mis investigaciones, yo mismo no estoy capacitado para entender qué es lo que quiere el surrealismo. Quizá no estoy de ningún modo hecho para comprenderlo, yo, que me encuentro tan alejado del arte”<sup>480</sup>

El objeto, dice Pontalis<sup>481</sup>, del psicoanálisis no es el sueño como una ‘simple expresión de deseo’ u ‘objeto maravilloso’ proyector del ‘espectáculo interior’. Paradójicamente, argumenta el psicoanalista, Freud absorbe la tradición onírica del romanticismo, pero la vuelve clínica, por mucha poesía<sup>482</sup> que podamos encontrar en sus textos.

Los sueños, los síntomas, la neurosis, todas las formaciones y deformaciones, deben ser interpretadas precisamente para desprenderlas de aquello que el surrealismo tanto elogiaba. De hecho, si lo pensamos, se trata de procesos inversos. El surrealismo parte de la realidad al sueño y el psicoanálisis parte del sueño a la realidad, el psicoanálisis desviste mientras que el surrealismo pone capa tras capa de sueños, frazadas de lirismo, de no saber, de gozo por el no saber. Aquí hay una diferencia radical pues el psicoanálisis siempre quiso saber. Difícilmente podían entenderse cuando Freud deseaba fervientemente seguir formando parte del mundo de la ciencia, ensancharlo, mientras Breton deseaba fervientemente romper con toda suerte de aparatos.

---

<sup>480</sup> Correspondencia incluida en Breton, A. *Los vasos comunicantes*, Siruela, Madrid, 2005 p.137

<sup>481</sup> En Alexandrian, S. *Le surréalisme et le rêve*, *Op. cit* p. V y ss.

<sup>482</sup> Freud era un excelente escritor, de hecho en su obra se observa la lucha entre esas dos facetas, la del científico pragmático y la del literato, amante de los libros y el mundo clásico. No olvidemos que le fue concedido el Premio Goethe en 1930.

No obstante, ingenua, sigo encontrando hilos que unen el psicoanálisis con el surrealismo cuando leo:

los  
“Se ruega cerrar      ojo (s)”  
un

¿Quién escribió eso? ¿Fue Breton, Éluard, Artaud...?

No, fue Freud <sup>483</sup> al relatar un sueño para *La interpretación de los sueños*. Cuenta el analista que la noche antes de enterrar a su padre tuvo un sueño en el que aparecía una pizarra donde había escrita una frase: “Se ruega cerrar los ojos” o quizá era “Se ruega cerrar un ojo”. Freud no consigue recordar la frase de manera exacta por lo que decide representarla tal como he citado arriba, con ambas opciones. Cada una de las frases, apunta Freud, arrojaría una interpretación distinta, ambas referidas a la conveniencia o no de que el muerto tuviera los ojos cerrados durante la ceremonia.

Freud utiliza el ejemplo de este sueño para ilustrar un modo de figuración del nexo causal que encontramos en los sueños en los que las figuras se transforman, por lo que es difícil seguir su hilo asociativo. Lo recoge Freud de forma muy clara al establecer la construcción “o bien” en el relato del sueño. Es decir he soñado con un árbol o bien era una mujer con brazos como ramas o bien era un pájaro enorme posado en el suelo con las alas extendidas. Este “o” sugiere Freud cuando no es posible acotar el elemento onírico traducirlo como un “y”. He soñado con un árbol y era una mujer con brazos como ramas y un pájaro enorme posado en el suelo con las alas extendidas. Freud pone el ejemplo de su sueño sobre la inyección de Irma en el que, buscando la causa de los dolores su paciente, encadenaba una serie de

---

<sup>483</sup> Freud, S. *La interpretación de los sueños*, Vol.IV Op. cit. p.323

explicaciones unidas por “o bien”. En el sueño estas posibilidades, que serían en la realidad probablemente excluyentes, podían coexistir al modo onírico sin problema. En el crear surrealista sucede algo muy parecido. Pierre Reverdy, el que vimos fuera fundador de la revista *Nord-Sud* y considerado por muchos como gran precursor del surrealismo escribirá:

“El poeta está en una posición difícil y a menudo peligrosa, en la intersección de dos planos cuyo filo es cruelmente acerado, el del sueño y el de la realidad”<sup>484</sup>

Recordemos, se ruega cerrar un ojo.

Definía Aragon en su oleada de sueños el surrealismo como un “nominalismo absoluto”<sup>485</sup>. Y vemos cómo Freud al proponer esta sustitución del “o” por “y” está también tomando los elementos oníricos como tropos cuyas relaciones de contraste, reciprocidad y equivalencia se ven necesariamente alteradas.

El relato del sueño vierte así claramente los dos polos del mensaje, la denotación, como *analogon*, y la connotación. Quedando el relato onírico así fijado entre estos dos polos como ‘arte imitativo’, pues reproduce las imágenes del sueño, pero sin embargo produce claramente otra cosa, son otras imágenes ya. Freud, al tomar estas imágenes de forma simultánea establece distintas connotaciones, pues las versiones conducirían a muy distintas interpretaciones. Al prescribir el “y” parece querer permanecer en la denotación, en la ambigüedad absoluta de las imágenes solapadas. Este sería el método a seguir cuando ni siquiera mediante el trabajo del sueño fuera posible establecer “un texto único”<sup>486</sup>.

Hasta aquí el contexto técnico del sueño. Pero ¿y el contexto poético de esta frase?. “Se ruega cerrar los ojos” remitiría claramente a un imperativo onírico, pues queda claro que el que debe cerrar los ojos aún está vivo y cerrarlos no es por lo

---

<sup>484</sup> Reverdy, P. *Le gant de crin*, París, Plon, 1927, p.15 citado también por Raymond en *De Baudelaire al surrealismo*, Op. cit. p.235

<sup>485</sup> Ibarlucía, R. Estudio preliminar en Aragon, L. *Una ola de sueños*, Op. cit. p.24

<sup>486</sup> Freud, S. *La interpretación de los sueños*, Vol.IV Op. cit. p.323

Recalco que es Freud ya en 1900 el primero en hablar del sueño como texto, pese a que las profundizaciones que puedan hacerse de esta asunción hayan sido elaboradas por otros teóricos de forma posterior.

tanto sinónimo de muerte. Se ruega cerrar los ojos, como imperativo onírico y también analítico, encajaría perfectamente como verso surrealista.

Lo mismo sucede con la segunda opción: “Se ruega cerrar un ojo”, es decir, se ruega permanecer medio dormido, medio despierto. Se ruega instalarse en el sueño diurno. Se ruega no abrir los dos ojos, mantener siempre la persiana del párpado bajado, paisaje, pantalla hacia dentro.

Ojo hacia fuera, ojo hacia dentro. Pintura surrealista parece la escritura topológica de Freud. Guiño inconsciente. Freud soñó con una de estas dos frases la noche antes de enterrar a su padre. Soñó que debía soñar o que quizá su padre debía soñar o morir (“que mi destino siga su curso, vaya donde vaya” le dice Edipo a Creonte<sup>487</sup> al final de la tragedia). O soñó que no podía contemplar la muerte del padre y por ello la recusaban sus ojos. O que debían cerrar sólo un ojo al padre, para cumplir tanto su voluntad como las costumbres de otros familiares. Freud pudo soñar o no soñar todo aquello. Ya son caminos de la interpretación en los que hemos de quedar anegados. Lo que yo rescato es esa pizarra, esa escritura, esa frase. Por favor, no despertar.

“Los sueños del hombre, sus delirios,  
culminaron en mis poemas. No me correspondía  
hacerles declinar su nombre;  
proteicos, acumularon muchos sentidos.  
Respeté su confusión. Dejé libre  
el curso de su fuga. Mis palabras fueron testigos  
de su metamorfosis perpetua”<sup>488</sup>

Era Breton el que abogaba por dejar libres a los sueños. Sin embargo dentro de las filas surrealistas se produjo también una fractura cuando transformó el ‘relato

---

<sup>487</sup> 1458-1459 Sófocles, *Edipo Rey*, en *Tragedias*, traducción de A. Alamillo, Madrid, Gredos, 1986 p.365

<sup>488</sup> Breton, A. Schuster, J. *Arte poética*, México, Los libros de Homero, traducción al cuidado de S. García Peláez y L. López-Farjeat, 2007, p. 29



del sueño' en la 'interpretación del sueño'. En un primer momento, Breton sencillamente apuntaba sus sueños, los relataba, obtenía de ellos el material literario sin censuras que tanto apreciaba. Pero en un segundo momento del surrealismo, en la década de los treinta, se dedica con mayor ferocidad a competir con el análisis de los sueños que efectuaba Freud. Este paso queda escenificado entre el contenido de *Los campos magnéticos* (1920) y *Los vasos comunicantes* (1932). Para Alexandrian<sup>489</sup> estos dos momentos de aprehensión del sueño quedan muy patentes en cómo Breton utiliza el material onírico, pues en un primer momento este material es suficiente para desafiar al lenguaje, para hacer emerger aquello inaprensible. Pero en un segundo momento el sueño trata de ser entendido, descifrado. Desde mi punto de vista es lógico encontrar en este desplazamiento efectuado en el uso del material onírico la estrecha relación con el desplazamiento que veíamos entre el primer y el segundo manifiesto. En la década de los veinte, con la figura de Freud como guía, los sueños no se manipulan, se toman como surgen<sup>490</sup>. Mientras que en la década de los treinta se interpretan, se manufacturan. Breton reta elípticamente a Freud mientras el sueño se vuelve instrumento, herramienta bajo el servicio del marxismo que estaba colonizando la corriente artística.

No obstante la ligazón entre surrealismo y psicoanálisis continuará en la pareja de Dalí y Lacan, mucho mejor avenida que la de Breton y Freud. En este segundo momento, el foco teórico se desplaza desde los sueños y la histeria hasta el delirio y la paranoia. Lo veremos al abordar la escritura en el lugar del delirio, último capítulo de nuestra investigación.

---

<sup>489</sup> Alexandrian, S. *Le surréalisme et le rêve*, *Op. cit.* pp.256 y ss.

<sup>490</sup> No obstante, precisamente en esta utilización del sueño como aquello que sale, sin más, verá Benjamin la cosificación y banalización del sueño, la totemización del sueño, prehistoria mediante hasta llegar a lo *kitsch*. Benjamin, que realizó varias reseñas a libros surrealistas como *Una oleada de sueños* de Aragon o *El corazón de oro* de Soupalt, siguió los pasos del surrealismo de cerca auto proclamándose de hecho a partir de 1927 "heredero filosófico" del mismo. Muy afín a la concepción revolucionaria del fragmento, la ruina, no obstante también ejerció una importante crítica al movimiento surrealista y su concepción de "arte onírico" que para el filósofo era una cosificación, ya que los surrealistas "van siguiendo menos las huellas del alma que las de las cosas" en Benjamin, W. *Sueños*, *Op. cit.* p.74

Si bien hay algo que aparece de forma clara en ambos momentos y binomios, y es esta escritura surrealista que parece independizarse del lenguaje, haciéndolo a un lado para que toda suerte de ‘otras cosas’ se manifiesten. Pero el lenguaje en el surrealismo, como advierte Blanchot<sup>491</sup>, no se hace a un lado sino que se convierte en Sujeto cuando antes sólo era instrumento. En este considerar el lenguaje como estructura embrionaria del sujeto, el surrealismo le ganó la mano a Lacan y a la mayoría de los postmodernos, buscando una verdad, una libertad que era ante todo una verdad, una libertad poética. Llegar a la revolución mediante la poesía, ¡qué naïf ocurrencia! Y sin embargo, ¡cuánta violencia en el verso! ¡cuánto desgarró! La fragmentación que proponía el dadaísmo y el surrealismo estrecharía los lazos entre el modernismo y el postmodernismo, actuando como flecha de lanza, vanguardia de aquello que estaba por acontecer y de todo aquello que aún aconteciendo no acontecería jamás.

No es un juego de niños, o quizá sí, (nunca he entendido demasiado bien esta expresión) dejar que las palabras broten y te pronuncien y te declinen. No es baladí encomendar al lenguaje tu redención, el surgimiento del propio cuerpo deseante, un verbo, en efecto, hecho carne. El surrealismo pretendía enunciar una libertad total, invocando palabras que remitían a la noche y al alma, al ayer al hoy y al mañana, al compromiso con la comunidad a través del compromiso con la interioridad propia. Pese a ser considerados en algunos círculos políticos como meros bufones del comunismo, la escritura surrealista clamaba por la revolución. Desde mi punto de vista, hablo de revolución y no por ello trato de romper una lanza a favor de la afiliación del surrealismo al Partido Comunista que, como sabemos, causó una de sus más importantes fracturas pues tanto Artaud como Soupault, Robert Desnos, Paul Éluard o Pierre Naville, es decir algunos de sus creadores más relevantes, abandonaron o fueron expulsados del movimiento a raíz de esto. Hablo de una revolución de la que ya estaba impregnado el primer surrealismo. Una revolución del sujeto, de los sujetos en comunidad, si queremos enunciar explícitamente el

---

<sup>491</sup> Blanchot, M. *La parte del fuego*, Op. cit. p.85

papel de la polis. Pero, en resumidas cuentas, una revolución del deseo, del sueño, de la creación. Creo, sin la menor duda, que este primer surrealismo era potencialmente más bélico, más radical, más necesario. En esos términos hablo aquí de revolución. Una revolución sin líder, policéfala, fragmentaria, como comenzaron siendo sus textos. Una corriente del brotar, del hacer advenir, del manifestarse. André Breton fue con el tiempo, desde mi humilde punto de vista, colonizando el movimiento hasta hacerlo irreconocible. Pues lo lideró, lo amestró, le dio unidad, lo alejó paulatinamente de los sueños y de cualquier cosa que pudiera emerger y en su emerger sorprender, preguntar, cuestionar. Alejándolo de aquella escritura que clamaba por la salida a la luz de un otro decir. Un otro decir, otro escribir que pretendía romper los diques del dentro y del fuera, quebrar significados y significantes, alcanzar un dentro que pudiera nombrar un fuera sin por ello desaparecer, qué hay más revolucionario que eso. El surrealismo rescataba los desechos, las ruinas, como subrayaba Benjamin o Zambrano, para reconstruir una otra historia, la de lo vencido, la de la otra escena, lo aún no nacido.

## PARTE SEGUNDA

### OJOS ABIERTOS

*Poiesis y lo que no hay*

*Me quedé a solas, es lo único que recuerdo. Por el frío y no por el silencio. Porque silencio no había. Y yo hablaba, yo hablaba todo el rato. Con él, que había vuelto sin haberse ido. Conmigo, que me había ido, ay, sin volver. Y me tocaba el pelo y la cara, la piel agrietada y seca, para recordarme que me había ido. Había tierra, por todas partes. Toda la tierra por la que yo había implorado. Viva, ante mí, rellena de larvas. Y no era suficiente para cubrir mi cuerpo. Jamás habría suficiente tierra. Eso lo supe demasiado tarde.*

*Levanté la cabeza, creo, creo que aún conservaba la cabeza. O no, quizá ya no. Pero igualmente la levanté, el cuello, vértebra a vértebra, buscando la procedencia de una luz que lo era todo. Todo luz, toda luz yo toda. Quizá brotara de mí aquello. Repasé de nuevo mi cuerpo. Nada. Ni una chispa, ni una sola hoguera. Y sin embargo ardía, el hueco ardía de frío y de fiebre. Guarecida en las entrañas del hueco, cobijada en la tierra que nunca sería suficiente, comencé a cantar. Ebria como sólo podría estarlo una criatura que se ha ido. Ida de mí para siempre y sin embargo tan mía. Entregada a mí, frotaba mis manos por mis caderas, consciente ahora más que nunca de todo aquello que no tenía. Y sin embargo tenía algo. Polinices. Su muerte. Una muerte tan verde y palpitante que acaso fuera la mía. Tan mía y tan poca tierra para cubrir su cuerpo, para enterrar el mío que había encontrado por fin su garganta, su matriz, su hueco infinito. Infinita yo toda en mi canto.*

## 0. Lo que no hay

“Se hace otra vez sonoro el rumor de mi vida, que más honda  
parece que fluyera entre orillas más amplias.  
Se me vuelven las cosas más fraternas  
y se detienen mis ojos más lentos sobre ellas.  
Me encuentro más cercano a lo que no tiene nombre.  
Con mis sentidos voy, como si fueran pájaros,  
por el cielo con viento hasta la encina.  
Y al deshacerse sobre el estanque el día  
mi sentimiento se hunde entre los peces”

*El libro de las imágenes,*

Rainer María Rilke

Thánatos, como vimos hermano de Hypnos y por ello hijo de Nix, la noche, es el dios griego que representa la muerte apacible, la no violenta, si es que el arrebatarse un cuerpo del continuo tiempo-espacio puede hacerse sin violencia. Dios oscuro, según Hesíodo, rivalizaba cada noche con su hermano a la hora de decidir la suerte que correrían los mortales, dependiendo de cuál de los gemelos se aproximase a ellos. Bastaba una orden de las Moiras y luego un suave toque para que el mortal entrase en su profunda condición. Es representado normalmente alado, como Hypnos, en ocasiones con un reloj de arena, una guadaña o, más frecuentemente, una antorcha en las manos. Vivían los hermanos, recordemos, en una cueva cercana al averno, en las inmediaciones del Leteo, el río del olvido. Ambos hijos de Nix vivían sin conocer el sol ni la claridad, narcotizados por el aroma de las amapolas que crecían a la entrada de la cueva, una cueva plagada de *oneiroi*, productos del sueño.

Comenzábamos esta investigación hablando de Hypnos, dios griego del sueño, y bajo su signo hemos construido la primera parte de este texto. Párpado hacia dentro, hemos explorado las relaciones entre la escritura poiética y el soñar. Pero ¿qué sucede al abrir los ojos? ¿qué se encuentran nuestras órbitas? ¿Cuánto hemos perdido en el paso del sueño a la vigilia? ¿a cuánto hemos renunciado?. He subtitulado por ello esta segunda parte como “*Poiesis* y lo que no hay” en referencia a la pérdida que es el despertar, pero también el nacer, el crecer. La pérdida que implica el don del lenguaje. La pérdida también del tiempo, algo que, como veíamos, quedaba congelado en el agua del sueño. La pérdida de los otros, de los mismos. El desprendimiento de todo aquello que, como nosotros, se dirige hacia la muerte. Es por ello por lo que esta segunda parte discurre en partes iguales bajo el signo de Thánatos y de Eros, su némesis necesaria. Porque todos nos vemos arrojados hacia la boca de la muerte que es también la boca del amor que es también la boca de la vida, que es también todas las bocas.

Y en ese trayecto, en esa pérdida, la escritura crea su lugar, en ocasiones para poder mantener los ojos abiertos, en ocasiones para volver a cerrarlos. Para testimoniar de la habitación propia, de la casa del poeta y también del hospital, colmena del morir, que se traga a los nuestros. La escritura halla espacio, corpórea, cicatrizal y busca de nuevo a Cronos, para detenerlo en el parpadeo, en la palabra que se desliza comisura abajo. La escritura como confesión, como diario de viajes, resistencia, bandera, elegía. La escritura que conjuga ausencias y también presencias, la escritura del hueco pero también de la fosa, la escritura del delirio creada en la eterna metáfora del como si pero no. Todas caben y todas se dan lugar, se dan precisamente lugar unas a otras, pues en muchas ocasiones su cometido es el de dar tierra, espacio y posibilidad.

Y caben todas porque se trata de una escritura múltiple, fragmentaria, necesaria. Por ello esta segunda parte podría titularse de múltiples maneras y seguir tratando de apresar aquello que persigue. Conjugemos un par de recetas, pues podríamos jugar con la homofonía, añadir una coma, un signo exclamativo, quedando en: “creación y lo que no, ¡ay!” O quizá podríamos jugar a desordenar las

letras y camuflar la *i griega* por *i latina*: “creación y lo que no ♦ ahí”. Puede parecer tonto, sin duda lo es, pero me divierte jugar con las palabras. Me permite encontrar cosas que no sabía que estaba buscando. La escritura poética es parecida. En las tres variantes de este título se da cuenta de todo aquello que se ausenta, palpitante y recortado del mundo del poeta. Me permito con esto así expresar la multiplicidad de esta segunda parte, la necesidad de hablar, de explorar, de ir a la zaga de. Las tres versiones de este título servirían para enunciar aquello que olfateo: la escritura que escribe en los límites espaciales y temporales, la escritura que nace de la nada y arriba al dolor, o al revés, que nace del más profundo dolor y aspira a llegar a una suerte de nada. Las coordenadas espaciales de la escritura, las que escapan una y otra vez mientras yo redacto estas páginas. Las tres versiones del título abarcan puntos cardinales de esta segunda parte, que bien podría también llamarse “topografías del verbo”, “escribir cuando no se escribe”, “escribir hacia lo que ya no vive” y toda suerte de ahí y de ayes. Sobre todo de ayes, pues es escritura que escribe desde el nacer, que es el morir, que es el buscar para encontrar, para perder, para no terminar nunca de perder aquello recién hallado.

“Recuerde el alma dormida,  
avive el seso y despierte  
contemplado  
cómo se pasa la vida,  
cómo se viene la muerte  
tan callando,  
cuán presto se va el placer,  
cómo, después de acordado,  
da dolor;  
cómo, a nuestro parecer,  
cualquiera tiempo pasado  
fue mejor.  
Pues si vemos lo presente  
cómo en un punto se es ido



y acabado,  
si juzgamos sabiamente,  
daremos lo no venido  
por pasado.  
No se engañe nadie, no,  
pensando que ha de durar  
lo que espera  
más que duró lo que vio,  
pues que todo ha de pasar  
por tal manera.  
Nuestras vidas son los ríos  
que van a dar en la mar,  
que es el morir”<sup>492</sup>

Decíamos que es en el trayecto, en la pérdida, en el morirse, en el río que baja furioso masticando piedras pequeñas. Decíamos que es ahí donde la escritura encuentra, se fabrica su lugar. Es la creación del lugar del poema ya poema. Pues es creación. Hay un hacer por y para el poema. Un espacio de posibilidad en el que la escritura nos impide, aunque sea fugazmente, morir. O no. Quizá nos mate más rápido el poema que el tiempo. La lucha eterna entre las múltiples dimensiones de la palabra y el tiempo quedan retratadas en la búsqueda del que escribe. Uno sale para encontrar, o encuentra para poder salir o sale y encuentra a un mismo tiempo. O no encuentra nunca y se deja la piel de los nudillos en el mientras. La escritura no es y es a la vez una. Es fragmentaria y sin embargo nos remite inocentemente a la unidad anhelada. La creación, como veíamos en el sueño, comprende mucho más allá del cuerpo del poema. Abarca también la mano del poeta, mano en constante movimiento, acción pura, trascendencia de la palabra.

---

<sup>492</sup> Primeras dos coplas y principio de la tercera del poema de Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre* en edición de Augusto Cortina. Véase Manrique, J. *Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p.115-116

Decíamos que es en el curso del río que va a dar al mar donde la escritura produce sus lugares. Pensemos, si eso nos ayuda, que se trata de meandros. Pensemos que la escritura produce curvas y ondulaciones en el vivir del poeta y de la polis. Meandros que hacen del fluir una especie de lagartijeo, un movimiento continuo en zig-zag, un baile que retrasa pero no detiene la llegada al mar, la pérdida definitiva, intransitable. Transitar es la actividad sumaria del poeta. Transitar hasta que ya no es posible hacerlo. Por ello hemos comenzado esta investigación con los sueños, como esencia del movimiento de la inmovilidad. Como nudo de todo aquello que se mueve y nos transita. Para ahora hacer efectivo ese caminar del poeta que ya está despierto. Y despierto camina y transita el relieve de su poesía. Es el relieve importante en el poema. Hay poemas plagados de cordilleras. Los hay instalados en la inmensa planicie. Los hay todo valle. No obstante no pretendo aquí efectuar una orografía del poema. Nunca fue esa nuestra intención. Sino de nuevo poner la mirada en la orografía del poeta, en su crear. Por ello en esta segunda parte de la investigación recurriremos a los lugares de la escritura.

Es María Zambrano la que ya nos habla de la importancia de los lugares en la poesía<sup>493</sup> y la pintura<sup>494</sup>. A Zambrano le preocupa el tema del lugar, que lee

---

<sup>493</sup> El manuscrito M-214 de sus escritos es un breve texto llamado “Los lugares de la poesía”. No fue publicado en vida de la filósofa pero figuraba entre sus escritos con el título de *Prólogo*. En los últimos años de vida de Zambrano, la filósofa comenzó a reunir textos sobre uno de sus binomios favoritos: filosofía y poesía. Binomio que no era tal, pues para la malagueña las mayores revelaciones filosóficas cursaban en el terreno de la poesía. Ayudada por su Rosa Mascarell, fue recopilando en una carpeta, durante los últimos tiempos, artículos e inéditos que de una u otra manera atravesaran el lugar poético. Este pequeño manuscrito tenía como finalidad prologar este volumen de revelaciones que la filósofa pensaba titular *Algunos lugares de la poesía* y que no alcanzó a ver la luz hasta hace unos años, ya muerta María. La actual edición se la debemos al pormenorizado estudio de María Victoria Atencia y a la siempre versada edición e introducción de Juan Fernando Ortega Muñoz. Véase Zambrano, M. *Algunos lugares de la poesía*, Madrid, Trotta, 2007

<sup>494</sup> En paralelo a esta carpeta sobre los lugares de la poesía, la filósofa, en sus últimos años, elaboró también una carpeta sobre los lugares de la pintura, que publicó en 1989 con la ayuda de Amelia Iglesias. Véase la versión reciente y ampliada editada por Pedro Chacón, Zambrano, M. *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Eutelequia, 2012.

Ambos libros nacen como un proyecto gemelo en el que explorar los lugares de la palabra y el trazo como lugares de revelación. Escribe en este sentido Chacón “La mirada sobre la pintura transforma a quien mira, al sujeto que se deja envolver por el misterio que encierra. Esta fue, al menos, la experiencia personal de Zambrano que ella misma nos transmite como si se confesara” en Chacón, P. “La pintura como lugar de revelación en María Zambrano” *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, nº16, 2015 p.33

especialmente en la *Física* de Aristóteles, reinterpretada ya por Bergson, y en Kant. Mas el lugar para la filósofa, como señala Ortega Muñoz, engloba no sólo la dimensión espacial sino las profundas relaciones culturales y humanas que ello implica. Como expresa la filósofa “el lugar actúa”<sup>495</sup> no sólo como patria y golpe en el pecho sino como tierra que consigo llevan nuestras palabras. El lugar da posibilidad de creación, creación por el lugar atravesada. Morada interior, país lejano al que se dirige el viajero, anhelo extranjero en el pecho, marea que arrastra a los nuestros, enajenación del verbo. Estos son los meandros en los que nos detendremos al explorar estos, nuestros lugares de la creación. Propongo de este modo los lugares de la confesión, el viaje, el hueco y el delirio, que conforman los capítulos de esta segunda parte, como ondulaciones escritas del vivir, moradas fértiles del texto. Propongo estos lugares que nacen del tránsito ineludible del poeta que sale y entra en sí continuamente, vaciamiento manifiesto del Sujeto que titula nuestra senda. Vaciamiento pues se trata de una acción y no sólo de un sustantivo, el vacío. Vaciamiento pues se trata de un movimiento, de pérdida y de ganancia, a través del cual el Sujeto nace y muere en la palabra, una palabra que conjura el vacío, erosión del Sujeto que deviene poema. Vaciamiento que el Sujeto conforma en torno a la confesión, el viaje, el hueco y el delirio. Por ello el lugar es condensado en esta aproximación que hacia él hace el poeta, yendo y viniendo, las palabras escapándose de los bolsillos, siempre rotos.

Zambrano entiende, en línea con Aristóteles, al lugar en necesaria relación con el movimiento. Un movimiento regido a su vez por la tensión existente entre los límites: los del poeta, los del mundo, los del tiempo, los de la palabra... Son los límites los que acaricia el poeta, son ellos los que fabrican los lugares de la creación. Para estar dentro y para estar fuera escribe el poeta. Y en ese caminar del dentro al fuera y del fuera al dentro encontramos el segundo nacimiento de la palabra poética. Segundo porque el primero, su lugar natural, como aclara Zambrano, fue siempre el silencio. De nuevo el conflicto de límites. De nuevo las sílabas de la palabra

---

<sup>495</sup> *Ibíd.* p.47

fragmentando una unidad. De nuevo el canto acompañando el desgajamiento, el despojamiento del ser humano, el segundo nacimiento de la palabra en el lugar, los lugares. Transitaremos por ello desde el lugar del sueño, lugar primigenio, matriz de la escritura, hasta el lugar del delirio, lugar de escritura de lo aún posible. El sueño, emergía en nuestro recorrido como lugar de creación literaria y humana que se dirigía hacia un otro hacer, un otro vivir, un otro despertar. La escritura en el lugar del delirio cristalizará también esta intención. Será esta senda la que iremos bordeando desde la primera parte de esta investigación hasta su morir, un morir que pretendo en la esperanza, pues la escritura en el lugar del delirio, análoga a la escritura en el lugar del sueño, representará ese último horizonte en esta senda.

Es vital aquí por ello la responsabilidad del poeta. Pues en su hacer con la palabra encontraremos el buen hacer para con su polis. Lo veremos inicialmente en la escritura desde la confesión. Habitar los lugares implica necesariamente hacerse cargo, de ellos, de uno mismo. Hacerse cargo en última instancia de la palabra, sombra y alas nuestras. Una palabra que atesora irremediabilmente la tierra del final, también la del principio.

“Mas la palabra sola no va nunca. Cuando más sola aparece en su vuelo no se desprende enteramente de aquello entre lo que nació, donde abrió en un instante horizonte y aire, respiro. Ese alentar que aun en su máximo desprendimiento llevará siempre consigo. Por abstracta, solamente ‘cosa del intelecto’, que la palabra se nos aparezca, lleva aliento y fuego sutil, tiempo inasible. Aire y fuego son los elementos por ella colonizados y dados en alimento a quienes toca”<sup>496</sup>

Como escribe bellamente Zambrano, la palabra no se desprende del lugar. No se desprende del primer nacimiento en el lugar del silencio y no se desprende tampoco del segundo en la inmensidad del canto. Es el lugar que ha sido abierto por la palabra el que la acompaña en su vuelo. El lugar que la palabra ha habilitado, uno y otro mutuamente pertenecidos y a su vez eternamente desprendidos. Ese es el espacio que nuestra segunda parte pretende señalar, consciente de que apunta al hueco, al vuelo, a la estela fugaz que ha dejado la palabra en el cielo. A todo aquello

---

<sup>496</sup> *Ibíd.* p.48

que no. Al aire y el horizonte que la palabra abre allí donde no. A ese huido lugar apunta esta segunda parte de nuestra investigación, elaborada, lo dijimos, bajo el signo de Thánatos y de Eros, pero también de Dionysos y Orfeo. Pues buscamos en estos lugares el nudo del ensalmo de la palabra pero también su violencia, su delirio, su embriaguez. El lugar es para Zambrano un topos activo como activo es el conocimiento que abanderaba la filósofa. Un conocimiento que a través de la palabra poética se torna en rebeldía y en libertad de la comunidad. Pues la palabra del poeta no brota a solas. El poeta busca mediante el poema compartir esa pasión, “compartir riesgo y hallazgo, no estar a solas naciendo en el Mar”<sup>497</sup>. Un Mar que es para Zambrano el medio natural de la palabra, pues el agua es el origen de todos los orígenes. Principio de la vida y principio por ello también del lenguaje, la palabra que es agua para un poeta perennemente sediento. Es la Mar el morir, escribía Manrique, y precisamente por ello es el lugar del nacimiento de la palabra, fiel testigo de nuestro estado mortal. Mas en el Mar, piensa Zambrano, nacemos también todos. Nacer y morir. Pocos verbos hay igual de utilizados en la poesía. Son los dos lugares intransitables que el poeta trata de recrear transitando infatigablemente por todos los otros. Transitando por la confesión o el viaje, bordeando su hueco, alejándose y acercándose a la fosa, escapando o gozando del delirio. Transitar los lugares quiere decir escribirlos, quiere decir escribirse, emborronando, tachando, olvidando, recitando, gimiendo, gritando lo recién escrito. Transitar significa también salir al encuentro del otro, de lo otro. Del otro que ya uno lleva cosido, transitar para airear la cicatriz. Transitar los lugares para convertirla en poema. Paseemos, pues.

---

<sup>497</sup> *Ibíd.* p.52

## 1. Escribir desde donde no : La confesión

“El hablar es cosa destinada  
a sí mismo”

*A la sombra de las muchachas en flor*

Marcel Proust

Concluíamos la primera parte de esta investigación hablando del surrealismo como “revolución interior”, como fuerza poética que revelaba la otra escena del crear, del soñar. Para María Zambrano (1943) esta “revolución interior” es precisamente lo que forma el paralelo entre el surrealismo y el género de la confesión.

“Este declarado propósito emparenta de forma muy íntima el surrealismo con la confesión. Su carácter de rebeldía, de rebeldía poética, sin mezcla con luchas sociales, lo afirma aún más. El surrealismo va en busca de este centro de identidad que está en el hombre y no es facultad o potencia, según se diría antes, un <acto psíquico> en términos coetáneos del surrealismo”<sup>498</sup>

El surrealismo, como vimos, ponía el acento en el fenómeno onírico como representación del inconsciente, de lo íntimo, de la creación que trata de brotar sin censuras. Buscaba, como explica Zambrano, esta revolución interior de innegable cariz poético. Este centro que elevaba el surrealismo a golpe de poema fragmentario es también el que eleva la confesión. Y al igual que el surrealismo hacía gala de su hibridación (recortes, relatos de sueños, dibujos) también la confesión surge como género híbrido. Para Zambrano se trata de un género literario a medio camino de la novela, la historia, la poesía o la filosofía. Es decir es un género literario que parte de prácticamente todos los otros géneros para arribar a un camino propio, el relato

---

<sup>498</sup> Zambrano, M. *La Confesión: Género literario y método*, en *Confesiones y guías*. Edición, introducción y notas de Pedro Chacón, Madrid, Eutelequia, 2011 p.85. Zambrano publica el texto por primera vez en el año 1943.

de la experiencia. Siguiendo a Ortega que en sus *Meditaciones del Quijote*<sup>499</sup> ya cuestionaba los géneros como receptáculos rígidos de contenido, Zambrano aboga por recuperar ciertos géneros híbridos condenados al olvido. En esta misma senda de mestizaje, Marcel Raymond dice lo siguiente sobre el surrealismo:

“En su sentido más estrecho, el surrealismo es un método de escritura; en el sentido más amplio, una actitud filosófica que es a la vez una mística, una poética y una política”<sup>500</sup>

Método de escritura, actitud filosófica, mística, poética y política. El surrealismo más que una escritura era una actitud, es cierto, que había elegido el arma más poderosa de todas, el lenguaje. Lo mismo hizo siglos antes la confesión.

### ✿ *No quieras derramarte fuera*

El peregrinaje de San Agustín hacia su propio Dios queda retratado en las *Confesiones*. Volumen conformado a su vez por trece libros de cariz autobiográfico que narran el origen ‘pecador’ del santo. No obstante lo verdaderamente importante en ellos es el retrato de la búsqueda y la pregunta perenne que arrastra el escritor consigo. El carácter radical y moderno de esta obra ha sido ampliamente señalado, mas desde mi punto de vista aún no lo suficientemente explorado. Aquí, no obstante, pasaremos sobre él de puntillas con el sencillo objetivo de acentuar el origen de este género.

Un género literario que nace de este libro, considerado por algunos investigadores como la primera autobiografía occidental. Sin embargo, si se tratase de una autobiografía, cosa que pongo en duda, estaría anudada también a la reflexión filosófica, pues el escritor no se limita a narrar su vida, sino a pensar sobre ella. Es precisamente este pensar sobre la vida, o con la vida, lo que hace de este

---

<sup>499</sup> Ortega y Gasset, J. *Meditaciones del Quijote*. Edición de Julián Marías. Madrid, Cátedra, 2005 En este, que es el primer ensayo de Ortega y uno de los más apreciados por Marías, comienza a perfilar su “Breve teoría de la novela”, cuestionando entre otras, la relación entre el binomio fondo/forma.

<sup>500</sup> Raymond, M. *De Baudelaire al Surrealismo*, Op.cit p.242

texto algo único y terriblemente innovador. San Agustín acompaña ya aquí la vida, el pensamiento y la trascendencia. Es la escritura de la confesión un método de intelección. No es de extrañar que a Zambrano le apasionara su obra, pues se adelanta en siglos a la modernidad, la cuestión de la identidad, la contienda contra Hegel, la relevancia del dialogismo, el inconsciente analítico y un largo etc. La reflexión que plantea en este texto el santo cuestiona tanto la realidad material como la no material, buscando respuestas, tratando de abrir lugares dentro del propio hombre. Este objetivo, el de abrir, queda reflejado en la multitud de preguntas que deja sin respuesta el filósofo. Preguntas que toman dos direcciones: la de Dios y la del sí mismo. Quedando en muchas ocasiones una y otra sencillamente sugeridas. El escritor encadena pregunta tras pregunta sin dar tiempo a que la narración conteste. Así queda perfectamente sugerida la búsqueda del poeta, la sed y la escasez de agua.

Las confesiones son intrínsecamente reflexivas y por ello precisamente el uso de pronombres que hace el escritor es radical y moderno. El trayecto entre el yo y el tú, el recurrente juego que formula el “a ti de mí, no a mí de ti”<sup>501</sup>, ambos profundamente imbricados, es el trayecto que recorre la obra de San Agustín. Una obra a la que la verdad encuentra, verdad que desciende y asciende desde el corazón, centro absoluto agustiniano. Viscera, entraña zambraniana donde reside la verdad, respuesta que da el poeta al creador: “He aquí mi corazón, Dios mío: helo aquí por dentro”<sup>502</sup>. La interioridad como respuesta a una pregunta que no ha sido formulada.

El escritor se dirige constantemente a la ausencia y presencia de su creador, ambos son personajes de repente; el metatexto viene de antiguo. La exploración dialéctica que propone el filósofo proviene de los diálogos platónicos, a cuya lectura se dedicó con pasión, no obstante la interpelación continua al hueco de lo divino es algo originalísimo y característico de este texto.

---

<sup>501</sup> Fórmula a la que recurre especialmente en el libro X, el más revelador en cuanto a interioridad y conocimiento se refiere.

<sup>502</sup> San Agustín, *Confesiones*, IV, 6 Sigo la clásica edición bilingüe de BAC. Véase San Agustín, *Confesiones*, anotada y traducida por A. Custodio Vega, en *Obras completas II*, Madrid, BAC, 1974



San Agustín interpela constantemente a la figura de Dios, confesando sus pecados, confesándose y confesando a Dios a partes iguales. En este género cobran especial relevancia las figuras de emisor y receptor, pues hay un trayecto continuo de palabras que van desvelando poco a poco la figura del poeta de Hipona, pero a su vez desvelan también progresivamente al receptor. El emisor, al hacerse cada vez más nítido y humano, desvela capa a capa a Dios, de modo que en ocasiones más que un diálogo en ausencia pareciera serlo en presencia. Aunque sí hay ausencia (¿cómo se enuncia lo que no hay? ¿cómo se anuncia?, de hecho se palpa a lo largo de todas las confesiones, pues hay sed. Una sed hermosa y desesperada, poética como pocas. Sed que enlaza el poeta a su huida (“¿Y adónde podía huir mi corazón que huyese de mi corazón? ¿Adónde huir de mí mismo? ¿Adónde no me seguiría yo a mí mismo?”<sup>503</sup>). San Agustín creando a Dios desde su propia ausencia. Conjurándolo al confesarse, dándose a ver, pues es a su vez mano y vacío de la mano, aparecer y desaparecer, para que el otro pueda advenir.

Para San Agustín, muy influido en esto por los neoplatónicos, lo relevante, el lugar de la verdad, era el “hombre interior”, una interioridad que es imperativo socrático. Su obra expone la dicotomía entre el “hombre exterior” y el “hombre interior” detallando en *De vera religione* el proceso para transitar desde el fuera hacia el dentro, un dentro donde la razón es pura luz, verdad del alma. La *autognosis* es entendida por el filósofo como un proceso trascendente en el que el hombre se vuelca hacia dentro, un dentro que es un fuera pues San Agustín siempre admite la presencia del mundo, del otro, permeando así la frontera de una interioridad que es puro darse, pura ofrenda.

“No quieras derramarte fuera; entra dentro de ti mismo, porque en el hombre interior reside la verdad; y si hallares que tu naturaleza es mudable, trasciéndete a ti mismo, mas no olvides que, al remontarte sobre las cimas de tu ser, te elevas sobre tu alma dotada de razón. Encamina, pues, tus pasos allí donde la luz de la razón se enciende. Pues, ¿adónde arriba todo buen pensador sino a la verdad? La cual no se descubre a sí misma durante

---

<sup>503</sup> San Agustín, *Conf.* IV, 7

el discurso, sino es más bien la meta de toda dialéctica racional. Mírala como la armonía superior posible y vive en conformidad con ella.”<sup>504</sup>

La interioridad que propone el filósofo remite a una verdad no mudable, de encendida razón. Una razón que para el santo, al contrario de lo que sucediera ya en Platón, no está reñida con el amor. De hecho es una razón que nace del amor.

La figura de San Agustín está muy presente en toda la obra de Zambrano. Mientras ya el santo en *De moribus Ecclesiae* se preguntaba por el lugar del saber dentro de la religión y la filosofía, toda la obra zambraniana va a tratar de resolver esa misma cuestión: ¿para qué la filosofía? Dando una respuesta muy cercana a la que ya diera el santo de Hipona, para conocer, para acceder, para poner en contacto las realidades psíquicas, vitales y mistéricas.

La experiencia para Zambrano, en estrecha senda orteguiana, conforma una de las vías de saber por excelencia. Denostada por un racionalismo aséptico, la experiencia, la vivencia de la propia vida, era para la de Vélez el acceso más directo a la realidad. Tanto es así que vivir y escribir la vida fueron dos tareas a las que la malagueña se consagró enteramente. La escritura era para ella una forma de contacto consigo misma, con su mundo, con sus amistades, con sus ideas. La escritura, considerada por la filósofa en analogía al pensamiento, debe moverse en un espectro amplio, híbrido, donde quepan tanto cartas, como diálogos, consolaciones, como guías y meditaciones, confesiones. Zambrano aboga por recuperar y crear géneros literarios, pues aboga por recuperar y crear otro pensar, menos objetivable, menos científico, menos filosófico, menos universal pero sin duda más vivo.

Por ello el género de las confesiones representa para la filósofa algo tan sencillo pero tan necesario como la transmisión de un saber experiencial. Hago hincapié en la palabra transmisión pues es la clave para entender la diferencia entre un texto filosófico al uso y un texto confesional. Pues el texto filosófico suele encubrir en un

---

<sup>504</sup> San Agustín, *De vera religione*, 39-72 Sigo, salvo algún matiz propio, la traducción de Fr. Victorino Capanaga, de la versión clásica de BAC, recogida en el volumen IV de las *Obras completas* del autor dedicado a sus escritos apologeticos. Véase por lo tanto San Agustín, *De vera religione*, en *Obras completas IV*, Madrid, BAC, 1948

mismo tiempo al emisor y al receptor. El autor no puede apenas enunciarse, para no perder objetividad, y el receptor apenas se atisba, para no perder universalidad. Mientras que en los géneros rescatados por Zambrano, las guías o las confesiones por ejemplo, sucede al contrario. En la guía el receptor debe quedar claro desde un inicio, pues a él se dirige ese particular itinerario. Mientras que en la confesión el emisor aparece, con cada palabra, más nítido. La relación entre la confesión y la escritura surrealista estribaba también para Zambrano en esta polis que el movimiento surrealista injertaba a fragmentos. Polis que late sobremanera en la confesión, pues el relato de la experiencia cuenta siempre con un otro que reciba el decir, que reaccione ante nuestra experiencia, develar y develarse.

“Por eso este libro es el libro de todos. Todos en él encontramos un trozo inconfundible de nuestro ser, un pedazo sangrante de nuestro corazón, un jirón de nuestra vida íntima y confidencial”<sup>505</sup>

Cuando uno al leer las *Confesiones* más que sentirse identificado con los pecados se siente identificado con la sed del pecador, no en la carne, sino en el vacío que deja la mano al separarse de ella. Eso consigue San Agustín.

La transmisión es, como vemos, fundamental en estos géneros híbridos que pretenden desvelar un saber y compartirlo. Compartirlo aún a riesgo de saber que aquello que se comparte es el interior de la propia vida. Compartirlo precisamente por eso. Sabemos que para Zambrano la comunicación era esencial, pues entendía que en la transmisión y el diálogo era donde se generaba del todo la verdad, una verdad que no era egoísta, que no era la verdad de uno, sino siempre la verdad de uno más otro, de unos para otros, de otros con los unos.

Este género que surge con San Agustín y fue continuado de cerca explícitamente por Rousseau, tiene como objetivo también lo que podríamos considerar como una *rebellion*, una revelación que es revolucionaria, pues es acción pura. La confesión busca una verdad, una verdad dolorosa pues se adhiere como una segunda piel al tiempo en presente. Con esto quiero decir que, según Zambrano, la

---

<sup>505</sup> Así habla sobre las *Confesiones* Ángel Custodio Vega en la edición clásica de BAC. Véase San Agustín, *Obras completas II*, *Op.cit.* p.2

confesión se conjuga en presente porque pretende atrapar el tiempo verbal del estoy, con un soy que adviene por momentos. Por esta razón para la filósofa obras como la de Proust o Dostoyevski podrían ser consideradas dentro del género de la confesión moderna, pues en ellas adviene un “yo” que es revelación, acción, ser que fluye parejo al tiempo.

En la obra de Proust de manera especial se conjuga el tiempo propio con el tiempo del mundo en un juego de espejos que multiplica la experiencia. Proust rescata la anécdota y la vuelve acontecimiento, en este sentido creo que cursa a modo de confesión. Uno tras otro los volúmenes de *À la recherche du temps perdu* muestran esta búsqueda, esta rememoración que actualiza el pasado hasta el punto de tornarlo destino. Esto ya se hallaba en San Agustín, ambas búsquedas se asemejan en el anhelo nunca saciado. El tiempo imaginario que construye Proust coincide y toma distancia, según el momento, con el tiempo real de la vida del escritor.

Esta multiplicación que a su vez es fragmentación es lo que consigue atrapar fugazmente el tiempo de la creación. Proust, al remitirse a su vocación de escritor, señala el camino de la reminiscencia, de la irrupción de la historia. De hecho precisamente mediante su escritura crea este fenómeno reminiscente que a su vez arroja luz de nuevo para poder continuar sobreescribiendo el tiempo. Proust escribe para poder recordar y recuerda para poder seguir escribiendo, es la esencia de la creación. Por ello hablamos de una continua sobreescritura en esta obra, propiciada precisamente por la colisión entre el tiempo de la vida y el tiempo de la creación. Así describe Blanchot este movimiento entre uno y otro:

“Nunca sabemos-y muy rápidamente él no está en condiciones de saber a qué tiempo pertenece el acontecimiento evocado- si eso sucede sólo en el mundo del relato o si ocurre para que llegue el momento del relato a partir del cual lo que ha pasado se torna realidad y verdad. De la misma manera Proust, al hablar del tiempo, al vivir aquello de lo que habla y al no poder hablar sino mediante ese tiempo otro que en él es palabra, combina-mezcla a veces intencionada, a veces fabricada con sueños- todas las posibilidades,

todas las contradicciones, todas las maneras en que el tiempo se convierte en tiempo”<sup>506</sup>

Como destaca Blanchot, la obra de Proust se desplaza entre esta mezcla de tiempos, el tiempo de la vida, el del relato, el del recuerdo, el de la palabra. Tiempo y palabra anudados, uno queriendo apresar al otro, ese es el diálogo que sugiere la confesión. Se pregunta San Agustín: “¿Qué es, pues el tiempo? ¿Quién podrá explicar esto fácil y brevemente? ¿Quién podrá comprenderlo con el pensamiento, para hablar luego de él? Y, sin embargo, ¿qué cosa más familiar y conocida mentamos en nuestras conversaciones que el tiempo? Y cuando hablamos de él, sabemos, sin duda qué es, como sabemos o entendemos lo que es cuando lo oímos pronunciar a otro. ¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta lo sé, pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé”<sup>507</sup>

San Agustín expresa bellamente esta compleja relación entre tiempo y palabra. Uno entiende que el tiempo pase, entiende también el tiempo del otro cuando éste lo pronuncia, mas ¿cómo responder con palabras sobre el tiempo? El tiempo de la palabra entra en conflicto con el tiempo, pues no pueden dar cuenta el uno del otro. Ni uno puede morirla ni la otra puede atraparlo. Es un conflicto de límites que el escritor recorre incesantemente. Continúa en esta línea San Agustín: “Si, pues, el presente, para ser tiempo es necesario que pase a ser pretérito, ¿cómo decimos que existe éste, cuya causa o razón de ser está en dejar de ser, de tal modo que no podemos decir con verdad que existe el tiempo sino en cuanto tiende a no ser?”<sup>508</sup> Advertíamos ya de la modernidad del santo, que queda reflejada en este enunciado, en el tiempo que tiende a no ser. Un no ser que la palabra rescata. Pues al filósofo de Hipona se le hace imposible responder si le preguntan sobre el tiempo, mas su escritura es ya respuesta a través de sus confesiones que son testimonio de este tiempo, posibilidad de la imposibilidad, acontecimiento.

---

<sup>506</sup> Blanchot, M. “La experiencia de Proust” en *El libro por venir*, traducción al cuidado de Cristina de Peretti y Emilio Velasco, Madrid, Trotta, 2005 p.32

<sup>507</sup> San Agustín, *Conf.* XI, 14

<sup>508</sup> *Ibíd.*

Al igual que el sueño dejaba suspendido el tiempo y también la palabra, la confesión viene a revelar ambos. Mientras que en los sueños hablábamos de atemporalidad, en la confesión deberemos referirnos a la intemporalidad. Pues Proust encuentra lo que cree que es el “tiempo puro” en esos instantes fugaces, casi insignificantes, en los que sin embargo se condensaba para el escritor lo intemporal, la entraña del tiempo. Instantes que, descubre, se hallaban siempre en movimiento y así por ello trata de apresarlos, sugiriendo su trayectoria, su estela. Estela que también sugiere San Agustín cuando propone modificar los tres tiempos verbales (pasado-presente-futuro) por tres tiempos que remitan siempre al presente (presente de las cosas pasadas - presente de las cosas presentes y presente de las cosas futuras) pues se trata, cree el filósofo, de los únicos tres tiempos que existen y coexisten en el alma humana. En la obra de San Agustín podemos del mismo modo apreciar esta *dynamis* no sólo del tiempo sino del ser mismo en busca de Dios, en busca del tiempo y principalmente en busca de sí.

A lo largo de las *Confesiones* el filósofo de Hipona se interroga en varias ocasiones (“Tú, ¿quién eres”<sup>509</sup>) llegando a la conclusión de que es imprescindible conocer a aquél que nos mora, para poder llegar a comprender el mundo que nos circunda. La obra de San Agustín mezcla de este modo la contemplación con la acción, una contemplación del adentro que es externa acción. Así también hace referencia a dos tipos de visión o dos pares de ojos. En primer lugar encontraríamos los ojos del “hombre exterior”, que nos ponen en contacto con la realidad objetiva, con el mundo físico y que responden a determinados estímulos de forma condicionada. Y en segundo lugar hallaríamos los ojos del “hombre interior”, que estarían libres de las cadenas del mundo exterior, pudiendo responder desde otro sustrato, pudiendo relacionarse con el exterior desde un lugar privilegiado no condicionado por la voluntad, el pensamiento o la memoria, instancias externas ajenas a la revelación. Este lugar privilegiado es el abandono del sí mismo, en una soledad que es diálogo continuo con la intimidad del ser y a través de él con el resto

---

<sup>509</sup> San Agustín, *Conf.* IV, 9 y X, 9

de elementos, una interioridad, que es sin embargo, incontenible.

“Siento que soy abismo, y por eso inabarcable”<sup>510</sup>

La soledad, para María Zambrano, responde a dos orígenes contrarios, aquella que surge como pérdida y aquella que surge como ganancia. Ambas son ausencia y presencia en partes iguales pero se diferencian en lo que el sujeto decide hacer con ellas. La soledad de la que testimoniaba San Agustín es la segunda, la que Zambrano denomina “conquista metafísica”<sup>511</sup>, pues es un estado que ha de crearse, del mismo modo que el místico se entrena en su *ascesis*.

Ya en uno de sus primeros textos “Por qué se escribe” (1934) la filósofa habla de la soledad de la escritura en términos de un “aislamiento comunicable”, una soledad que ha de ser defendida mediante la escritura<sup>512</sup>. En este texto plantea inicialmente Zambrano la distinción entre dos actividades: hablar y escribir. La primera conjugada en términos de despojamiento y la segunda en términos de atesoramiento. Hablamos porque algo desde fuera nos apremia y lo hacemos desde unas circunstancias concretas a un afuera concreto. Y cuando lo hacemos pareciera que ganásemos ese duelo implícito entre el dentro y el fuera, no obstante de tanto hablar y tan poco decir, salimos derrotados. Escribimos, por ello, para superar esa derrota. Escribimos para retener en un eterno Möbius en el que nos desprendemos de las palabras con la única intención de hacerlas regresar. Y en este ir y venir de palabras que nacen y mueren en nosotros es donde se va, poco a poco, revelando el secreto, mas no en la poesía, en la escritura poética no hay necesidad de retener, de fosilizar las palabras. Son pura verdad precisamente por ser puro desprendimiento.

“El secreto se revela al escritor mientras lo escribe y no si lo habla. El hablar sólo dice secretos en el éxtasis, fuera del tiempo, en la poesía. La poesía es

---

<sup>510</sup> San Agustín, *Conf.* XIII 14, 15

<sup>511</sup> Zambrano, M. *El hombre y lo divino*, *Op.cit.* p.281 Esta obra, que la filósofa comienza a escribir a finales de los cuarenta está escrita bajo el claro signo de Plotino y San Agustín.

<sup>512</sup> Zambrano, M. Por qué se escribe en *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 2008 (1950) p.35 El texto fue publicado inicialmente en la *Revista de Occidente* en el año 1934 y recogido años después por la filósofa en *Hacia un saber sobre el alma*

secreto hablado que necesita escribirse para fijarse, pero no para producirse. El poeta dice con su voz la poesía, el poeta tiene siempre voz, canta o llora su secreto”<sup>513</sup>

Y es precisamente en tamaña revelación donde se hace necesario crear un hueco, trazar una circunferencia que nos contenga y nos exponga a la vez, crear un espacio de posibilidad, una calma tempestuosa, lo que Zambrano denomina una “soledad sedienta”<sup>514</sup>. Sed de verdad, de tiempo, de acontecimiento, de palabras vueltas cicatriz, sed de sí, soledad del otro.

“Y no es verdad, dolor, yo te conozco,  
tú eres nostalgia de la vida buena  
y soledad de corazón sombrío,  
de barco sin naufragio y sin estrella.  
Como perro olvidado que no tiene  
huella ni olfato y yerra  
por los caminos, sin camino, como  
niño que en la noche de una fiesta  
se pierde entre el gentío  
y el aire polvoriento y las candelas  
chispeantes, atónito, y asombra  
su corazón de música y de pena,  
así voy yo, borracho melancólico,  
guitarrista lunático, poeta,  
y pobre hombre en sueños,  
siempre buscando a Dios entre la niebla”<sup>515</sup>

---

<sup>513</sup> Zambrano, M. “Por qué se escribe” en *Hacia un saber sobre el alma*, Op. cit. p.38

<sup>514</sup> *Ibíd.* p.42

<sup>515</sup> Galerías, LXXVII Machado, A. *Poesías Completas*. Edición de Manuel Alvar. Madrid, Austral-Espasa, 2010, p.134

El poema fue publicado por Machado por primera vez en 1907 en la icónica edición conjunta que realizó de: *Soledades. Galerías y otros poemas*.



Pues de la soledad, según Zambrano, no se parte sino que se arriba a ella. Se trata, podríamos decir, de una soledad radical en la que el ser toma conciencia plena en tanto que ser y por lo tanto es capaz de percibir con total nitidez también a los otros. En ese sentido se trata de una soledad repleta de presencias. Esta soledad metafísica es la soledad de la revelación que se da, según Zambrano, en el género de la confesión.

“Y el escribir a solas, sin finalidad, sin proyecto, porque sí, porque es así, puede ofrecer el carácter de una acción trascendental, que sólo porque se trata de una humanísima acción no podemos llamarla sagrada. Mas algo tiene de rito, de conjuro y, más aún, de ofrenda, de aceptación del ineludible presente temporal, y de transitar el tiempo, de salirle al encuentro, como él hace, que no nos abandona. Y como al fin el tiempo se mueve, hace moverse al ser humano, moverse es hacer algo, hacer algo de verdad, tan sólo. Hacer una verdad aunque sea escribiendo”<sup>516</sup>

La aceptación del tiempo que proponía San Agustín al establecer tres tiempos presentes es lo que Zambrano propone mediante esta escritura a solas, confesional. Como explica la filósofa se trata de “salir al encuentro” del tiempo, pasearlo, recorrerlo como Proust. Ajustar el movimiento de nuestra escritura a su movimiento, diálogo siempre inconcluso entre tiempo y palabra. En Zambrano el tiempo del ser y el de la escritura se enlazan para arribar a una verdad, crearla aunque sea escribiendo, como dice la filósofa. O crearla pienso, precisamente porque uno se está escribiendo, porque está volcando palabras que no alcanzan nunca su destino pero que buscan, tan ferozmente, que crean contornos de verdad en su búsqueda. Búsqueda pareja al tiempo, en un dejarse ser, dejarse morir. Aceptar la arena del reloj y el sepulcro y deslizarse en paralelo al tiempo, confesionando, testimoniando, dando lugar para que uno y otro broten. Verdad poética, movimiento de la mano, trazo de la propia vida, de la vida propia. Pero ¿qué verdad? ¿Qué concepto de verdad manejaba Zambrano? ¿a qué verdad conducen las *Confesiones* de San Agustín? ¿qué lugar ocupan las palabras, el amor, la escritura, en esto?

---

<sup>516</sup> Zambrano, M. Prólogo a la segunda edición (1973) de *El hombre y lo divino*, *Op.cit.* p.101

## ☛ La llenura de la verdad

Decía ya Platón en su *Fedro* que “un arte auténtico de la palabra, dice el laconio, que no se alimente de la verdad, ni lo hay ni lo habrá nunca”<sup>517</sup>. La contienda que mantuvo el filósofo con las artes quedaba también así reflejada en este bello diálogo que habla a su vez del amor y la retórica. Nos presenta aquí Platón sólo dos personajes: el habitual Sócrates, y Fedro ( hijo de Pítocles y personaje también presente en el *Protágoras* (315c) y *El Banquete* (178a). Pretende en el diálogo Sócrates hacer comprender al joven Fedro que los bellos discursos (en este caso con Lisias como emisor y gran ausente del diálogo) no son siempre guardianes de la verdad, muy al contrario pueden ser sus grandes enemigos.

Advierte así el filósofo mediante esta obra sobre dos tipos distintos de malinterpretaciones: la amorosa y la escrita, la que provoca el amado y la que perpetra el cuerpo de la letra. Ambas pueden, cree el griego, alterar la realidad, actuando de forma análoga sobre el alma ajena. Quedan de hecho enlazadas al diálogo platónico pues el filósofo nos plantea una suerte de *logos erotikos*<sup>518</sup> para imprimir más intensidad a su argumento contra ambos.

Ya en *Ión*, uno de sus primeros diálogos, presenta Platón la figura del poeta como un fabulador mentiroso que no acierta a responder ante la pregunta de Sócrates (¿Qué sabes? ¿en qué eres un experto?).

Le insta Sócrates al rapsodo Ión de Éfeso:

“¡Quisiera que dijese la verdad, Ión! Pues los sabios, en cierta manera, sois vosotros, los rapsodos, los actores y aquellos cuyos poemas vosotros cantáis”<sup>519</sup>

Tras el breve diálogo Sócrates demuestra que el rapsodo puede recitar a

---

<sup>517</sup> 260 e Platón, *Fedro*, presentación y traducción de Emilio Lledó, Madrid, Gredos, 2010 p.90

<sup>518</sup> *Ibíd.* 227 . Se trata de un *logos erotikos* en la medida en que Fedro se enamora de la versión escrita de un discurso de Lisias, queda el amor atravesado por el cuerpo de la letra.

<sup>519</sup> 532 d Platón, *Ión*, traducción al cuidado de J.M. Pérez Martel, Madrid, Alianza, 2009, p.34

Homero gracias en mayor medida a una *dynamis* divina que a una técnica largamente depurada. Pretende de este modo el temprano diálogo platónico cuestionar los conocimientos latentes en el terreno de la poesía.

En base a la dicotomía socrática del conocimiento técnico contra la intuición divina se nos presenta Platón tempranamente como un sofista. Posteriormente en *Gorgias* critica también el placer por el placer, el hedonismo, y en el *Timeo* (86a-b)<sup>520</sup> habla del placer y el dolor extremos como reflejo de las enfermedades de la mente.

Es de sobra conocida la contienda mantenida entre los siglos V y IV a.C entre el *mythos* y el *lógos*<sup>521</sup>. Situándose Platón entre medias de ambos mundos, combinó siempre el uso del *mytho* (recordemos la invención de sus *mythoi* ) para explicar determinados desarrollos, mientras condenaba sin embargo a los poetas, transmisores hasta ese momento de la amalgama de historia común y ficción, expulsándolos metafóricamente del reino utópico de la República en el que debía reinar la verdad encarnada en la razón.

Utiliza el filósofo una expresión sin embargo especialmente poética para hablar de esto y es la “llenura de la verdad” (*alétheías pedíon*) que aparece en *Gorgias* (524a) y en *Fedro* (248b). La verdad se nos presentaría aquí como algo repleto, desbordado, mientras sabemos al sujeto siempre carente, incompleto, sumergido en la falta, en directa analogía con un ánfora.

Utilizaba Platón el mito, al modo de los sofistas, como recurso narrativo con el que explicar la verdad filosófica. Encontramos en el *Fedro* la narración de un mito en el que las almas siguen al auriga de Zeus en busca del descanso de la verdad, pero al no conseguirlo no terminan por más sino siendo meros mortales. En este relato, especifica Platón que al seguir a Zeus y antes de caer de nuevo a la tierra, el alma alcanza a ver ciertas lascas de verdad, de modo que cuantos más retazos haya

---

<sup>520</sup> Platón, *Timeo*, traducción de J.M. Pérez Martel, Madrid, Alianza, 2009, p.133

<sup>521</sup> García Gual hace un pequeño relato de esta contienda entre el *mythos* y el *lógos* en su libro *Introducción a la mitología griega*, cuyos primeros capítulos están dedicados a la definición histórico-semántica del término *mythos* y de cómo Platón alumbró el neologismo de *mythología*, tomando una postura que se ha considerado siempre ambivalente. Véase García Gual, C. *Introducción a la mitología griega* Madrid, Alianza Editorial, 2010

visto el alma mejor será el lugar terrenal en el que recaiga. De este modo será “la que más ha visto la que llegue a los genes de un varón que habrá de ser amigo del saber, de la belleza o de las Musas tal vez”<sup>522</sup>. El tal vez condensa la posición del filósofo con respecto a la poesía. Pues en este fragmento la eleva a un lugar importante, reservado para aquellos que han podido ver de cerca la verdad. Y sin embargo un poco más adelante en este mismo texto se muestra claramente irónico con Polimnia y la poesía lírica. ¿Cómo es este desdoblamiento posible? ¿No es acaso Polimnia una de las nueve musas? ¿Y no están escritas muchas de las obras de Platón repletas de bellas metáforas que en ocasiones podrían, según el filósofo, entorpecer su aprehensión? De hecho si hacemos hincapié en el componente poético de los textos de Platón podríamos señalar multitud de imágenes poéticas. Pongamos éstas de ejemplo:

“Plenas y puras y serenas y felices las visiones en las que hemos sido iniciados, y de las que, en su momento supremo, alcanzábamos el brillo más límpido, límpidos también nosotros, sin el estigma que es toda esta tumba que nos rodea y que llamamos cuerpo, prisioneros en él como una ostra”<sup>523</sup>

En este fragmento lo primero que encontramos es una enumeración retórica de cinco adjetivos, seguidos de una ligera concatenación y un paralelismo proveniente del orfismo entre el cuerpo y la tumba. Platón se vale de esta figura poética, de esta paronomasia (*sôma* - *sêma*) a la que suma una metáfora propia al hablar de la prisión que sería para el alma el cuerpo que, como una ostra, encerraría al ser cuyo ser es realmente ser. La escritura del griego era innegablemente bella y poética, tocada a su pesar de un ritmo y un tratar con la palabra muy propios. Zambrano, asidua lectora de Platón, combate sus razonamientos en muchos de sus textos y no sin ironía le llama en varias ocasiones poeta, pues mantenía que pese a que él hubiera abandonado la poesía, ésta nunca le había abandonado a él<sup>524</sup>.

---

<sup>522</sup> Platón, *Fedro*, *Op.cit.* 248 d ; p.65

<sup>523</sup> *Ibíd.* 250 c ; p.68

<sup>524</sup> Un ejemplo de este “tratamiento de poeta” y su explicación lo encontramos en Zambrano, M. *Filosofía y Poesía*, *Op.cit.* p.58

Resulta curioso pues que Platón, el que expulsó de la ciudad a los poetas, se valga de sus mismas imágenes para explicar, para nombrar, pues le resulta imposible discurrir por el texto sin tocar con la punta de los dedos, sin crear un ‘otro decir’. Por ello el símbolo, el mito, el poema. En esta senda defiende Blumemberg en su *Trabajo sobre el mito*<sup>525</sup>, siguiendo de cerca lo ya propuesto por Schelling, la hipótesis general de que el mito se concibe como una explicación, en imagos psíquicos, ante el espanto que le produce al ser humano el absolutismo de la naturaleza. El sujeto se ve obligado a inventar, a explicarse, a preguntarse por el *arché* y *aitíai* del mundo. Y pienso que ahora, en este siglo XXI de las máquinas, de la ciencia, la tecnología etc. el hombre sigue teniendo el mismo miedo, la misma desazón ante la naturaleza como otro, la tecnología como perversión del otro, ante el otro como otro y ante el yo como otro. En estas circunstancias emergería el mito y en él todo su contenido de representación, de otredad, de explicación. Ahí podría localizarse también a la poesía, en ese hueco del discurso del yo junto a, del yo para los otros, en ese mí-me-conmigo, en el “a ti de mí, no a mí de ti” agustiniano, en el trayecto entre pronombres en el que no acierta la ciencia, la historia, la tecnología. Escribe García Gual a este respecto algo bello e importante:

“El mito combate el terror con la poesía”<sup>526</sup>

La poesía a modo de antorcha que uno enciende contra el miedo atávico a la oscuridad del mundo. Mito y poema, creaciones de una palabra también terrorífica.

Para María Zambrano la poesía es también arma, fuerza de transformación, pues es comunicación, trayecto de dos. Y es que, como veíamos, Zambrano defendía géneros como la confesión o la guía en los que la comunicación es esencial, pues entendía que en la transmisión y el diálogo era donde se generaba del todo la verdad. Mas algo interesante de la filósofa que pone de relevancia la gran poeta Clara Janés, es que se trata de una comunicación que genera una verdad que no es del todo asimilada a nivel intelectual. Escribe Janés con respecto a esta transmisión

---

<sup>525</sup> Blumemberg, H. *Trabajo sobre el mito*, Buenos Aires, Paidós , 2004

<sup>526</sup> García Gual, C., *Introducción a la mitología griega*, *Op. cit.* p.281

en Zambrano que se trata de “comunicar sin alcanzar del todo a comprender”<sup>527</sup>. La no comprensión absoluta arroja incertidumbre al discurso y lo torna poético. Algo parecido me sucede a nivel personal con la obra de la filósofa, me toca incluso antes de que haya comprendido que su mano se acerca. Eso sucede normalmente con la poesía, el tacto de la palabra del otro nos roza, nos interpela, nos penetra, sin que muchas veces hayamos terminado de advertir que el poema nos cerca. Es la palabra que ha sido vivida por el otro lo que consigue hacerse paso hasta nuestro corazón. Así se establece en la lectura este diálogo virtual entre dos vísceras, palabra y tiempo mediante, ritmos de uno y otro disonantes.

En la obra de Zambrano hay un continuo beber de la obra platónica, para revelarse, para confrontar la noción de poesía como mentira, sombra de la caverna. El binomio, de nuevo para la de Vélez, lo conforman las figuras del filósofo y el poeta. El filósofo habla en Zambrano con la voz de Platón. Y el poeta lo hace con la voz de María<sup>528</sup>. Combate de esta manera mediante la figura del poeta lo que considera fue un perverso giro platónico que convertía al saber en poder. Así la crítica cultural a Occidente que inaugura en algunas de sus primeras obras como *Filosofía y Poesía* (1939) (binomio ahora sí explicitado) y la compilación de conferencias *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939) permea todo su pensamiento. Pues Zambrano, como sabemos, abogó por un otro saber, por una otra razón, y siempre defendió que el poeta es también un amante de la verdad. Las charlas o conferencias que componen *Pensamiento y poesía en la vida española* fueron dictadas por Zambrano en México en junio de 1939 mientras que *Filosofía y Poesía* lo escribe en el otoño de ese mismo año. Son las primeras obras que nacen de su exilio tras la guerra civil española y lo hacen en respuesta a una crisis política, espiritual y personal a la que la filósofa se ve arrojada. La malagueña aprovecha el espacio que le brinda el exilio para reflexionar sobre el destierro al que había sido condenado el

---

<sup>527</sup> Janés, C. *María Zambrano. Desde la sombra llameante*, Madrid, Siruela, 2010, p.30

<sup>528</sup> Decido utilizar aquí, lo hago en varias ocasiones a lo largo de esta tesis, el nombre de la filósofa en lugar del apellido. Tomo el nombre, María, para ajustar el sabor de la palabra a la idea que intento transmitir. Y es que María, y no Zambrano, era sin duda poeta. En muchas ocasiones Zambrano también lo era. Para reconciliar nombre y apellido desarrolló su razón poética.

poeta en la obra platónica. Desde la periferia de España, Zambrano cataloga también a la poesía como creación marginada. Lo hace en “Pensamiento y poesía”, artículo publicado inicialmente en la revista *Taller* dirigida por el gigante mexicano Octavio Paz. No es de extrañar que el poeta recibiera con entusiasmo las palabras de la española, pues muchas de sus reflexiones sobre el fenómeno poético cursan de forma paralela. Octavio Paz creía también en este poeta marginado, figura que ha ido renovándose siglo a siglo, desde la expulsión de la República griega hasta la ‘maldición’ de toda una horda de poetas. Los poetas malditos, piensa Paz, son el resultado de una sociedad que margina y ensucia aquello que no puede comprender “por eso destierra al poeta y lo transforma en un parásito o en un vagabundo”<sup>529</sup>. La locura se unirá paulatinamente también a esta ecuación. Lo mismo pretendió ya Platón en aras de la logocracia, dejar fuera al poeta. Salvo en el romanticismo, donde filosofía y poesía se abrazan con furia, este destierro es apreciable en muchas etapas históricas. De hecho esta ligazón romántica, piensa Zambrano, fue tan intensa, tan abrumadora, precisamente porque la estación de sequía había durado demasiado tiempo. El creador romántico retornaba a un alma “abandonada y en barbecho, después de dos siglos casi de razón”<sup>530</sup>, de apartar la carne, los mares, la sed. La creación romántica irrumpía tempestad, naufragio, abismo toda ella. Y por ello la filosofía y la poesía podían converger en la figura del pensador-poeta<sup>531</sup>, como lo denominaba Zambrano. Este pensador-poeta se reencarna en creadores como Victor Hugo, Novalis o Baudelaire, que reflexionaban sobre su poiética de la mano de Schelling o Kierkegaard.

Este pensador-poeta entiendo que se torna teórico de su poetizar en aras de recuperar las porciones de tierra perdida. Desde el romanticismo hasta ahora. Desde Coleridge, uno de los primeros poetas que sistematizan su pensamiento y su poesía. Hasta Hugo, Baudelaire, por supuesto Mallarmé y Valéry, o los más próximos Cernuda, Machado, Lorca, Lezama, Gamoneda, Valente... el poeta lleva siglos

---

<sup>529</sup> Paz, O. “Poesía e Historia” en *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010 p.232

<sup>530</sup> Zambrano, M. *Hacia un saber sobre el alma*, *Op.cit.* p.27

<sup>531</sup> Zambrano, M. *Filosofía y Poesía*, *Op.cit.* p.82

pensando su poema. Como lo pensaba también Octavio Paz al escribir:

“Con la misma decisión del pensamiento filosófico, la poesía intenta fundar la palabra poética en el hombre mismo. El poeta no ve en sus imágenes la revelación de un poder extraño. A diferencia de las sagradas escrituras, la escritura poética es la revelación de sí mismo que el hombre se hace así mismo. De esta circunstancia procede que la poesía moderna sea también teoría de la poesía. Movido por la necesidad de fundar su actividad en principios que la filosofía le rehusa y la teología sólo le concede en parte, el poeta se desdobra en crítico”<sup>532</sup>

El trayecto que efectúan estos poetas desde el verso a la razón deja a su paso un importante magma creador. El poeta, que había sido expulsado de la razón, rehusa abandonar el pensamiento, pues la rima y el ritmo son también pensamiento. El poeta, que efectúa la más humana de las revelaciones, la del sí mismo, necesita también participar con la historia. Por ello le arrebatara porciones de pensamiento a la razón mientras consiente en permanecer a las afueras de “los infiernos de la luz”<sup>533</sup>. Esta razón que aplica el poeta sin apercibirse es lo que propone Zambrano también que haga el filósofo. Recorrer el camino incesantemente entre la poesía y la filosofía mudando siempre el destino. Esa razón, esa y no otra. La poesía condenada por Platón, marginada, habitando una periferia, maldita, demente, “diciendo a voz en grito todas las verdades inconvenientes”<sup>534</sup> se convertiría para la escritora en un estandarte de aquella razón irracional, destilada entre la razón de la tragedia de Nietzsche y Unamuno y la razón vital de Ortega: su razón poética.

Una razón poética que batalla contra el filósofo que ha renunciado a la piel del mundo, que rechaza la inmediatez de la vida para poder poseer un saber, arribar a una unidad. Esa esperanza de unidad que describe Platón en su *República*<sup>535</sup> conforma para Zambrano la clave del éxito de la propuesta platónica. La unidad se halla, lo cree el griego, a las afueras de la caverna. Mas para Zambrano esta luz

---

<sup>532</sup> Paz, O. “Poesía e Historia” en *El arco y la lira*, *Op.cit.* pp.233-234

<sup>533</sup> Zambrano, M. *Filosofía y Poesía*, *Op.cit.* p.11

<sup>534</sup> *Ibíd.* p.14

<sup>535</sup> VII Platón, *República*, en *Diálogos*, traducción de C. Eggers, Madrid, Gredos, 1988



emite radiación que devora por completo la humanidad. No es necesario abandonar la caverna, opina la filósofa, para ver. La unidad no se halla exclusivamente fuera de la caverna, propone Zambrano, pues el poema “tiene también su unidad”<sup>536</sup>. No obstante no se trata de la unidad absoluta, aporética, que buscaba el filósofo. El poeta no niega los poros. Precisamente en su escribir acepta el hueco y lo loa. Sabe de antiguo que de alcanzarla, “la unidad lograda del poeta en el poema es siempre incompleta”<sup>537</sup>.

La poesía puede, como decíamos, comunicar sin necesidad de comprender del todo. La palabra del poeta, argumenta, podría equivaler también a esa unidad que de alguna manera condensa un mundo que es tan múltiple. Es en gran medida la música, el ritmo que dota a la heterogeneidad de las palabras de su carácter unitario. Música que impacta en el que escucha antes de que pueda entender, comprender, antes de que todo vuelva a ser fragmentario. Es un instante. El poeta al hablar cantando transforma el aleteo, el balbuceo, el temblor; convoca la música y ofrece también una esperanza.

“Así el poeta, en su poema crea una unidad con la palabra, esas palabras que tratan de apresar lo más tenue, lo más alado, lo más distinto de cada cosa, de cada instante. El poema es ya la unidad no oculta, sino presente; la unidad realizada, diríamos, encarnada”<sup>538</sup>

El poema es el camino, piensa la filósofa, para que la palabra advenga de otra manera. Lo veíamos al hablar de los sueños, análogos al poema, como sendas de realización de la persona. Esta misma senda es la que propone Zambrano para salvar lo humano y lo divino en la crisis de Occidente. Son el sueño y el poema de la mano, las herramientas de toda la filosofía zambraniana. Y precisamente porque en el sueño era posible, así lo creía la de Vélez, rozar la unidad de Parménides, el mismo trayecto debía recorrer el poema.

Los sofistas se rebelan precisamente sobre la vía de la verdad de Parménides pues entendían que al no haber contradicciones, si todo lo que se dice es verdadero,

---

<sup>536</sup> Zambrano, M. *Filosofía y Poesía*, Op. cit. p.21

<sup>537</sup> *Ibíd.* p.22

<sup>538</sup> *Ibíd.* p.22

implica necesariamente que de facto nada lo es. Contra eso se rebela Platón y por ello destierra las palabras del poeta.

Y contra este destierro se rebela a su vez Zambrano, pues el poema para ella, lo sabemos, siempre fue mucho más allá de la amalgama de palabras. La construcción poética remitía al ser, al humano, a su esperanza y su piedad. Por ello remitía también a esta unidad, esta tierra prometida. La esperanza venía en Platón de la mano de la razón mientras que para Zambrano precisamente la única esperanza será 'poietizar' esta razón que hacía siglos había abandonado la sombra.

Creía la pensadora que esta unidad primigenia había sido alcanzada por el poeta sin haber ejercido violencia alguna, en contraposición al filósofo que sí se había arrancado las cadenas, desgajándose de las apariencias. Habla Zambrano de esta poesía primigenia que antes de cualquier cosa fue canto. Entiendo la unidad a la que nos remite la filósofa, no obstante, no comparto la idea de la ausencia de violencia en la creación poética. Entiendo, eso sí, que se trata de violencias distintas. El filósofo que se desgaja de sí mismo para arribar a la lucidez de la razón está ejerciendo, no puede ser de otra manera, una violencia contra sí. Rompiendo unas cadenas no es consciente de la sujeción que prestas le brindan ya otras. El poeta no necesita mudar sus cadenas, sólo escribirlas. Y en esta escritura es donde se produce la violencia. Pues toda escritura es violenta. La mano que meto en el agua del pozo (el agua, mi piel, mis venas) la multiplicidad que me sobrecoge y yo convierto en poema. Desprendo al pozo de mi mano y a mi mano del pozo. Hay violencia en el momento en que condenso en escritura el pozo, mi piel. El paso de la multiplicidad (abrumadora desde el propio latido del corazón hasta el sonido que hacen las teclas al escribir esto) a la unidad no es tranquilo y sosegado, pues siempre hay desprendimiento, renuncia. Para el poeta incluso de forma más intensa.

No obstante hay algo que suaviza esta violencia en la poesía, y es la música. El ritmo que mece las palabras las torna una. Y en ese sentido carecen las palabras del filósofo de música. La música las hace comprensibles a un nivel no racional, las hace asimilables por el cuerpo, sin necesidad de que sean comprendidas del todo, sin necesidad de que salgan de la caverna.

Así lo entendía también Paul Valéry, uno de estos poetas flexionados sobre su poética, al hablar de cómo el sentido en el poema debe advenir después del ritmo. Recomienda acercarse de esta manera al poema:

“Y así, sobre todo, no tengan prisa por acceder al sentido. Acérquense a él sin forzar, como sin darse cuenta. No lleguen a la ternura, a la violencia, más que en la música y por la música. Prohíbanse durante mucho tiempo recalcar palabras; aún no hay *palabras*, sólo sílabas y ritmos. Sigán en ese puro estado musical hasta que el sentido, una vez sobrevenido, poco a poco ya no pueda hacerle daño a la forma de la música”<sup>539</sup>

Es mediante la música, cree Valéry, como el poeta evita la violencia de la que nos advierte Zambrano. Es la música la que al posarse primero evita el brutal impacto de la palabra. Es el estado musical del verso el que evita el dolor que inevitablemente traen las palabras consigo. Es el ritmo, las pausas, la respiración, elementos que devuelven la unidad al pozo, la mano, el latido. La música, la música de la que brota la palabra. El filósofo renunció a la música cuando empezó a contabilizar uno por uno sus latidos. Creo que por ello establece Zambrano que la unidad a la que llegan los filósofos y la unidad a la que llegan los poetas es distinta. Pues la poesía enlazada íntimamente a la música, la confesión y el sí mismo “es una y es distinta para cada uno. Su unidad es tan elástica, tan coherente que puede plegarse, ensancharse y casi desaparecer; desciende hasta su carne y su sangre, hasta su sueño”<sup>540</sup>. Un sueño que también, lo vimos, nacía de un ritmo determinado en el que el sí mismo y el mundo parecían confluír. Un sueño del que huían históricamente los filósofos y al que acudían sin embargo los poetas. Un sueño que, paradójicamente y como sabemos, es inherentemente fragmentario, un sueño en el que no opera el principio de contradicción, pues todos los objetos participan de todos sin por ello perder su significado inicial. Los sueños son poemas porque también son musicales. La unidad está en el sueño, fragmentario como ninguno, y sin embargo compacto, moviéndose rítmicamente, inmortal y anterior a la palabra.

---

<sup>539</sup> Valéry, P. “De la dicción de versos”, *Piezas sobre arte*, Traducción al cuidado de José Luis Arántegui, Madrid, La balsa de la medusa, 1999 p.106

<sup>540</sup> Zambrano, M. *Filosofía y Poesía*, *Op. cit.* p.24

Sueño, música y poema, creaciones del hombre y para el hombre que en la obra de Zambrano se hallan en plena correlación con lo divino, lo humano de lo humano. Por ello precisamente la unidad a la que aspiraba la española era una unidad que no renunciaba a las entrañas del mundo. Una verdad alejada del dogma, viva y cambiante. Una verdad poiética que “es la palabra, sí, pero irracional”<sup>541</sup> pues

“es, en realidad, la palabra puesta al servicio de la embriaguez. Y en la embriaguez el hombre es ya otra cosa que hombre; alguien viene a habitar su cuerpo; alguien posee su mente y mueve su lengua; alguien le tiraniza. En la embriaguez el hombre duerme, ha cesado perezosamente en su desvelo y ya no se afana en su esperanza racional. No sólo se conforma con las sombras de la pared de la caverna sino que sobrepasando su condena, crea sombras nuevas y llega hasta hablar de ellas y con ellas. Traiciona a la razón usando su vehículo: la palabra, para dejar que por ella hablen las sombras, para hacer de ella la forma del delirio. El poeta no quiere salvarse; vive en la condenación y todavía más, la extiende, la ensancha, la ahonda. La poesía es realmente el infierno”<sup>542</sup>

La poesía es el infierno porque es la música y es el sueño. Porque es Orfeo, Dionysos, Hypnos, Eros y Thánatos. La embriaguez de la que habla Zambrano es muy probablemente la música, pues es ella sin duda la que trastorna la palabra. La trastorna, la hace salir de sí para arribar precisamente a una verdad que no se halla a las afueras de la caverna. Si Zambrano hubiera reescrito la obra de Platón nos habría presentado a un hombre que abandona la caverna sin necesidad de abandonarla. Un hombre que en lugar de salir de la oquedad, la agranda con su palabra. Y más allá de su palabra, con su canto. A los hombres de la caverna de Platón, Zambrano los habría puesto a cantar.

---

<sup>541</sup> *Ibíd.* p.33

<sup>542</sup> *Ibíd.*

## ☛ Testimoniar: palabras para la polis

Es cierto que en la Grecia clásica los poetas y rapsodos no creaban los mitos, sólo los revisitaban, los adornaban y transmitían. Sin embargo en ese transmitir del mito, en esa rebelión de la palabra contra lo adverso, encontramos también la función poética de sanar, de comunicar. Y es necesario también advertir que, si bien en su mayoría los poetas clásicos se dedicaban a transmitir un mito o relatar una batalla, hay una poeta que siguió su propia voluntad poética e hizo emerger un “yo” en una poesía que hasta el momento era meramente descriptiva. Estoy hablando de Safo que escribía así:

“Una tropa a caballo, dicen éstos; de infantes,  
dicen éstos; y aquéllos, que una flota de naves  
sobre la negra tierra es lo más bello; pero  
yo digo que es lo que uno ama” <sup>543</sup>

Frente a los poetas épicos de aquel momento, Safo antepone un “yo digo” fundamental en esta lírica clásica, pues se trata de un primer posicionamiento del sujeto, del “yo-poeta-digo-” “yo-mujer-digo”. En este momento la poeta abre un lugar propio dentro de su poesía, establece ‘su’ lugar. Frente a los escuadrones o los carros guerreros, es decir, frente a lo exterior del acontecimiento, frente a la narración que impone la historia, la poeta prefiere lo interior, lo subjetivo, lo que uno ama. En este sentido Safo se erige en uno de los primeros puntales de la subjetividad del poeta, de ese reino piel adentro que ya no abandonará nunca los dominios de la poesía. Siglos antes de San Agustín, la interioridad que muestra Safo es sorprendente. Al igual que en el santo, es también el amor uno de los puntos claves en esta creación del lugar interior. Pues es mediante el amor como la poeta

---

<sup>543</sup> Fragmento 16 L.P Safo, *Poesías*, traducción de Juan Manuel Macías, Barcelona, DVD Ediciones, 2007 p37

afirma esta subjetividad, algo que también encontramos en las *Confesiones* de San Agustín. Es el amor lo que el poeta de Hipona encuentra dentro de sí.

“Tarde te amé, hermosura tan antigua y tan nueva, tarde te amé! Y he aquí que tú estabas dentro de mí y yo fuera, y por fuera te buscaba...”<sup>544</sup>

El amor es lo que en la poeta de Lesbos motiva el decir (yo digo / lo que uno ama) Mas no es siempre una experiencia placentera. De hecho ya tempranamente en esta poeta el amor es ambivalente, “esa pequeña bestia, dulce y amarga, contra la que no hay quien se defienda”<sup>545</sup>. Freud debería de haber leído a Safo a la hora de apresar las pulsiones.

El “yo” que enuncia la poeta es un “yo” en relación a este Eros, un yo que ya quema, guarecido de las afueras del mundo.

“La luna se ha puesto.

Se han puesto las Pléyades.

Media la noche. Pasa la hora.

Y yo duermo sola”<sup>546</sup>

Como en San Agustín, ya en Safo se manifiestan explícitas las fronteras del dentro y el fuera. Las tropas a caballo y la luna a un lado, el yo que duerme al otro. Es el territorio del fuera el que propicia la emergencia de este dentro desbordado. El lugar interior de San Agustín estaba ya en Safo. Ambas figuras unidas de forma especial por la relevancia del amor en su creación. Alianza sobre la que advertía especialmente Platón:

“Homero es el más grande poeta y el primero de los trágicos, pero hay que saber también que, en cuanto a poesía, sólo deben admitirse en nuestro Estado los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos. Si en cambio recibes a las musas dulces y voluptuosas, sea en versos líricos o épicos, el placer y el dolor reinarán en tu Estado en lugar de la ley y de la razón”<sup>547</sup>

---

<sup>544</sup> San Agustín, *Conf*, X, 27. 38

<sup>545</sup> Es el fragmento 130 de sus poemas

<sup>546</sup> *Ibíd.* 168 bV ; p.53

<sup>547</sup> Platón, *República* L.X 607, *Op.cit.*

Justificaba Platón de este modo la expulsión de los poetas de la República, debido a la “índole”<sup>548</sup> de la poesía. Entiendo en base a esto que también para Platón la poesía emergía de la mano del placer y del dolor, es decir, de Eros. No obstante el filósofo salva a Eros a través de *El banquete* y *Fedro*, los salva desde el plano de las ideas. Rechaza en ellos la carne, como plantea en varias ocasiones Zambrano, del mismo modo que rechaza la carne de la poesía. Rechaza el placer y el dolor, la bestia agri dulce de la que habla Safo. La poesía se debe a esta bestia, a esta carne. Como se debía San Agustín o los místicos a la carne de Dios. Platón habría expulsado sin miramientos a San Juan de la Cruz de la República. Como habría expulsado a Safo, a la que llegó a catalogar, a modo de tributo ciertamente ambivalente, como décima musa.

La figura de la poeta, muy venerada en su tiempo, ha llegado hasta nosotros sin embargo algo magullada. Quizá debido a que sólo nos han llegado pequeños fragmentos de su obra salvados de la quema de la Biblioteca de Alejandría. Quizá debido a que su poesía era sencilla, más sencilla que los relatos épicos a los que acostumbraba la historia. Observamos en los poemas de Safo, compuestos en el s.VI a.C, la sencillez desnuda del “yo”, del “nosotras”. Hay contradicción en Safo, hay ambigüedad, hay interioridad, latido, pulsión, fragmento.

“No sé lo que me hago: son dobles mis deseos...”<sup>549</sup>

En este “lo que me hago”, en esta flexión de la poeta sobre sí, encontramos también al deseo entrecosido. Un deseo doble, pues es amargo y dulce, placentero y doloroso. Un deseo que elicitaba una pregunta (¿qué me hago?) y una respuesta en forma de poema.

El poeta lleva siglos enteros hablando de lo mismo, anudando y desanudando el ovillo de realidades y pensamientos que le cercan y sin embargo le dan espacio de posibilidad. En los breves poemas de Safo descubrimos su radical soledad, su desamparo, su recurrente deseo detenido. Sin embargo no debe de engañarnos esta

---

<sup>548</sup> *Ibíd.*

<sup>549</sup> Safo, fragmento 51

aparente sencillez, pues la poeta se la juega en cada verso. Nos muestra ya Safo sus miedos, sus ausencias, su falta, su dentro, el deseo interior primigenio del poema, la cavidad arcillosa del yo, de la palabra. Seis siglos antes de Cristo ya había poesía moderna.

Se rebela Platón contra los poetas porque considera que educan al pueblo en ilusiones, en historias que no contienen la verdad (*alétheías pedíon*). Me pregunto ¿es mensurable la verdad poética de Safo? ¿es mensurable la potencia de su interioridad? ¿censuraba también Platón la expresión de un yo que busca, que encuentra, que muestra, que desea? Siglos después, Baudelaire escribe un poema dedicado a la escritora griega, en el que destaca precisamente la importancia de Eros en el cuerpo del poema.

“deja que el viejo Platón frunza su mirar austero;  
tu perdón obtienes por los numerosos besos,  
y los refinamientos nunca agotados,  
reina del imperio amoroso, tierra amable y noble,  
ideja que el viejo Platón frunza su mirar austero!”<sup>550</sup>

Baudelaire, que se define en diversos poemas como un pecador, alaba la figura de la poeta griega por los besos y el imperio amoroso. Consciente de que el crear deviene parejo con el desear, el poeta francés inscribió también en la poesía un “yo” en estrecha relación con Eros. La poesía de Baudelaire le permitía ocupar el pecado. Ya desde Safo la escritura en primera persona es utilizada como herramienta que posiciona al autor en un lugar determinado, pues otorga coordenadas espacio-temporales, creando una verdad vital al servicio del texto y del otro. La filósofa y poeta Chantal Maillard parece tenerlo claro al abogar por una escritura, también filosófica, en primera persona.

De este modo propone:

---

<sup>550</sup> Fragmento extraído del poema *Lesbos* de Baudelaire en Baudelaire, C. *Las flores del mal*, traducción al cuidado de de Jacinto Luis Guereña, Madrid, Visor, 2010 p.465



“Urge devolver la atención al singular.  
Situarse a la intemperie.  
Recuperar las cosas singulares que fueron abstraídas en el concepto.  
Invertir el trayecto.  
Devolver a todos y cada uno de los seres la parte de universo que les fue hurtado.  
Dejar de jugar en tableros impersonales.  
Hablar en primera persona - el yo, sin embargo, ausente”<sup>551</sup>

Este fragmento forma parte de un libro de la poeta, *La mujer de pie*, creado prácticamente a imagen y semejanza de la hibridación que promulgaba Zambrano, a medio camino del género de la poesía, el ensayo filosófico, la historia, la autobiografía y sobre todo las confesiones. Se trata de un continente en el que la escritora ha vertido toda suerte de contenidos, pensamientos, experiencias, dolores, reflexiones. En ocasiones teje una ficción en tercera persona, mas se sirve de la primera persona como manifiesto de intenciones. Y es precisamente ahí donde Maillard amasa un texto profundamente bello, que comienza relatando la muerte de su madre (“Mi” madre, Maillard, como Safo, se juega el tipo en los pronombres) y continúa repasando la tradición oriental, el *cogito* cartesiano, la importancia de las emociones en un “yo” que es más repetición que identidad.

“Hay que procurar que el mí se duerma para que las cosas encuentren sus pasajes”<sup>552</sup>

En un diálogo con su experiencia vital, la poeta reflexiona sobre ciertos conceptos filosóficos como el tiempo, los distintos rostros de Dios, la perversión histórica de la razón etc. Entre medias, salpicados, fragmentos vitales, muerte de los que amamos, lluvia, el piar de los pájaros, dos poemas, turba de quejidos. La vida entrecosida a Kant, Hegel o San Agustín. La vida como aquello de lo que uno testimonia, como un humus sobre el que las lecturas, los conocimientos, caen. Imposible separar las circunstancias en las que el conocimiento nos asalta. La escritura que propone Maillard es una escritura de la cotidianidad, de las superficies que nos habitan y habitamos. Una intersección donde se cruza la luz que entra por

---

<sup>551</sup> Maillard, C. *La mujer de pie*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, p.24

<sup>552</sup> *Ibíd.* p.22

la ventana, el pensamiento que genera, la angustia que de repente palpita. Testimoniar, confesar, salir y entrar del mí.

La creación literaria de Maillard pretende así dar también cabida a la reflexión filosófica, la ficción absoluta, la autobiografía, el poema... La poeta y filósofa propone esta escritura que, lo dijimos ya al inicio, más que género literario es actitud, una actitud deliberadamente poiética que horada el logos convencional conduciéndolo, si quisiéramos verlo así, hacia un *logos erotikos*, pues queda atravesado mortalmente por la vida y su profundo erotismo.

Aceptar la carne, el padecimiento del aprendizaje<sup>553</sup>, de la palabra, de la interioridad que se da y se ofrece. Por ello propone Maillard la escritura filosófica en primera persona. Por ello Zambrano mezclaba a Plotino con Araceli. Y por ello confiaba en recuperar la confesión como género literario a medio camino del poema, la autobiografía y la reflexión filosófica. La confesión servía para movilizar el pensamiento. Ilustrarlo con la vida. Hay una importante ética en esta escritura. Zambrano lo sabía, por ello hablaba de San Agustín y de este logos misericordioso<sup>554</sup> que es el logos poético. Un logos poético que sigue los pasos de Ortega, aun tomando mayor distancia con la historia. Pues la filósofa critica al Occidente que se ve sumido en el delirio histórico de la modernidad, en una persecución del humano y el poeta sin amor ni piedad mediante. Como destaca Pedro Chacón en su bella introducción a *Confesiones y guías*, la crisis de Occidente marca por completo la trayectoria de la pensadora, que propone la confesión precisamente desde el desarraigo que impone el destierro. Chacón incide en que se trata de “un pensar (desde) la agonía”<sup>555</sup> pues la filósofa reflexiona, en la propia agonía del exilio, sobre la agonía política, intelectual y profundamente ética en la que se hallaban anegadas España y Europa<sup>556</sup>. Un anegamiento al que la filósofa reacciona a través de su propuesta poética que germina como relectura de la

---

<sup>553</sup> “Aprender padeciendo” nos dice Esquilo en sus *Coéforas*

<sup>554</sup> Zambrano, M. *Filosofía y Poesía*, Op. cit. p.23

<sup>555</sup> Chacón, P. en la introducción a *Confesiones y guías*, Op.cit. pp. 11 y ss.

<sup>556</sup> El guiño a *La agonía de Europa* (1945) es explícito en Chacón

historia, de la vida y el pensamiento. Como destaca Pedro Chacón “en el caso de Zambrano, la puerta hacia esas esperanzas no se esconde tras los señuelos de ningún futurismo, sino, al contrario, en la recuperación de un pasado que ha sido inmerecidamente olvidado, en denostados modos de conocimiento, en casi intransitados por el hombre europeo desde hace siglos ‘camino del pensar’”<sup>557</sup>

Desde *Hacia un saber sobre el alma* y especialmente en *El Hombre y lo Divino* ya Zambrano elabora en profundidad esta crítica a la historia que implica la paulatina distancia de su corpus teórico con la razón histórica de Ortega; y el acercamiento progresivo a su razón poética, razón en continuo diálogo con lo divino y también lo trágico, discurso de una historia atravesada por Eros. Una lectura de la historia a contrapelo de la mano de la carne del poeta y el soñador, ese era el camino que proponía la filósofa. Precisamente en *El Hombre y lo Divino* encontramos los primeros trazos de lo que será su “metafísica experiencial” que desarrollará en *Notas de un método*. Un método que para la filósofa debe actuar no como un “a priori” sino como un “a posteriori” pues “la experiencia precede a todo método”<sup>558</sup>. No obstante, la experiencia verdadera, esa que rechazaban los filósofos ya desde Platón, lleva inserta su propio método, así lo cree la de Vélez. Es en esta relevancia de la experiencia, de la vida de la idea, donde vuelve la filósofa a tamizar bellamente a su maestro Ortega, a la razón que antes de ser histórica fue vital en su pensamiento. Es la vida lo que subraya Zambrano, la vida que no se ha arrodillado ante la razón<sup>559</sup>, que no necesita de métodos protésicos pues en su humana acción ya hay senda y camino. Es la creación por ello fundamental en esta experiencia. Por ello Zambrano sigue en mayor medida a Machado que a Kant. El pensamiento inherentemente poético era algo que ya encontrábamos en algunos poetas como Machado o Manrique,

---

<sup>557</sup> *Ibíd.* p.14

<sup>558</sup> Zambrano, M. *Notas de un método*, edición e introducción de Agapito Maestre, Madrid, Tecnos, 2011 p.68

<sup>559</sup> E. M. Cioran, confeso seguidor de Zambrano tras conocerla brevemente en el mítico Café de Flore, destacó siempre precisamente esta cualidad de la española. Sobre ella escribía: “No ha vendido su alma a la Idea, ha salvaguardado su esencia única situando a la experiencia de lo insoluble sobre la reflexión acerca de ello; ha superado, en suma, la filosofía...” en Cioran, E.M. “Una presencia decisiva” recogido en *El pensamiento de María Zambrano*, Madrid, Zero, 1983 p.100

importantes guías del pensar zambraniano. De hecho la primera vez que la filósofa enuncia literalmente la razón poética es en el artículo de 1937 “La guerra de Antonio Machado”<sup>560</sup>, artículo que pretende elaborar un comentario sobre *La guerra*, último libro que el poeta publicó en vida. En este artículo cataloga Zambrano a Machado de poeta-pensador, figura que hemos mencionado páginas atrás, y siguiendo su sendero anuncia la necesidad de una razón poética que nazca de la raíz del amor. Yo digo que es lo que uno ama, escribía Safo.

El conocimiento, lo vemos cada vez más nítido, proviene en multitud de ocasiones de la mano del poeta. Freud que, recordemos establecía en su *Gradiva* un paralelismo entre el trabajo del analista y la creación poética, escribió, en carta al dramaturgo austríaco Arthur Schnitzler:

“A menudo me he preguntado con sorpresa dónde puede usted adquirir este o aquel conocimiento secreto que yo he logrado a través de laboriosas investigaciones”<sup>561</sup>

Lo mismo que le sucedía con Schnitzler le sucedía ya con Jensen. A nuestro neurólogo le costaba entender los caminos utilizados por la creación. Caminos que confluían en no pocos puntos en común con sus laboriosas investigaciones. Pues la creación y la confesión representaban un importante papel en su corpus. Hallamos en la obra freudiana siempre esa deliciosa tensión entre la rígida estructura y las brechas de bella creación que irrumpían constantemente en su pensamiento. Tengamos de esta manera en cuenta que Freud asumía riesgos. Pues en su obra también hay confesión, también hay testimonio de los propios sueños, el duelo, la vida. Freud también se la juega en los pronombres, lo que probablemente acerque su teoría en mayor medida al lugar activo de la creación confesional. Freud no sólo se atrevió a soñar sus sueños sino también a escribirlos. No sólo escribió sobre el duelo sino sobre el suyo propio. No escribió sólo sobre el padre sino sobre su padre.

Freud relata en su autoanálisis la importancia que tuvo la muerte de su padre y cómo ciertos procesos creativos estuvieron durante años unidos a esa pérdida. Lo

---

<sup>560</sup> Que la filósofa publica en *Hora de España*, XII, en diciembre de 1937, pp.68-74

<sup>561</sup> Gay, P. *Freud: Vida y legado de un precursor*, *Op. cit.* p.361

veremos un poco mejor algo más adelante. En este testimoniar, Freud toma el lugar del poeta. Como Maillard. Como Safo, o como Anne Carson, poeta y filóloga canadiense que con el testimonio de la muerte de la madre abre *Decreación* (2005), obra central de su escritura en la que mezcla la poesía, la reflexión filosófica, el guión e incluso el libreto de ópera. Al igual que observábamos con *La mujer de pie* de Maillard, la hibridación de géneros que realiza Carson responde a una explícita intención de abolir la forma, de repartir las palabras por el folio en blanco. Citando a Homero, Kant, Platón o Safo, la vida cotidiana se abre paso a mordiscos.

“Mientras hablo con mamá ordeno cosas. Lomos de libros junto al teléfono.

Clips

en un cuenco de porcelana. Residuos de goma manchan la mesa. Ella habla con anhelo

de la muerte. Empiezo a girar los clips en la dirección contraria.

Fuera

de la ventana la nieve cae en líneas rectas. A mi madre,

amor

de mi vida, le cuento lo que almorcé. Las líneas caen ahora

más

deprisa. El destino añade peso en los extremos (para apresurarnos)

quisiera

decirle: es señal de la misericordia de Dios. Ella *no me retendrá*

dice, ella

*no me pasará factura*. Los milagros se escurren sin darnos cuenta. Los

clips

están eternamente alineados. ¡La misericordia de Dios! Cuánto tiempo

la sentiré

arder, dijo la niña intentando ser

amable”<sup>562</sup>

---

<sup>562</sup> Carson, A. *Decreación*, edición bilingüe, traducción al cuidado de Jeannette L. Clariond, Madrid, Vaso Roto, 2014, p.21

El poema de Carson es todo él una sacudida. Pensemos que así precisamente cursa esta confesión, la poeta se sacude de encima a la madre, al destino y a Dios, mientras los clips van girando en la superficie del cuenco, en la dirección contraria. Es el amor en este poema fuerza que atraviesa por completo la peculiar estructura. El amor de su vida, enuncia Carson, opuesto en el mismo verso a la nieve que cae fuera, tras la ventana. Como en Safo, como en San Agustín, se describe y marca este fuera para poner el acento en lo que se mueve dentro. El poema, la creación, permite recrear este límite. Esta obra de la poeta canadiense cursa de forma paralela a la de Maillard, pensemos que ambos abren anunciando la muerte de la madre y continúan enunciando todo lo que ha quedado detenido entre esas dos sílabas Ma - má. Entre las sílabas cabe Safo, San Agustín y Platón. Entre las sílabas de hecho cabe todo el mundo del poeta, pues de esas dos únicas sílabas proviene. La rosa de Juan Ramón Jiménez, la de Stein, el caballo de Lorca, la magdalena de Proust, lo particular encuentra su camino. Eso pone de relieve Zambrano mediante su método poiético. Lo concreto implica para la española toda una meditación, un contra ataque a la pretendida universalidad de la filosofía. Es el instante y su elongación en el verso lo que salva Zambrano en la lucha entre el uno y el todo. Es lo singular del pensamiento primigenio, ese que ya defendían los griegos, lo que alimenta a la idea en la fertilidad de la vida<sup>563</sup>. El verso, la confesión, cristalizan para la filósofa esta unión indispensable entre la vida y la palabra.

“Y la más elemental experiencia humana tiene caracteres de revelación, aunque solamente reitere lo muchas veces sabido. Porque nada se sabe de modo permanente. La historia y la tradición misma necesitan renacer, reaparecer; lo cual sucede más intensamente aún en la personal historia”<sup>564</sup>

La personal historia, la revelación elemental que adviene a través de la experiencia humana. Eso pretende rescatar Zambrano. Safo, Zambrano, Maillard, Carson... no quisiera introducir aquí el género para pervertirlo, pero el territorio de la confesión pareciera escribirse en femenino. A mi mente acude, para continuar con

---

<sup>563</sup> “El acto del pensamiento es vida” escribía Aristóteles en su *Metafísica*

<sup>564</sup> Zambrano, M. *Notas de un método*, *Op.cit.* p.66

esta idea, la anécdota del encuentro entre las poetas Sylvia Plath y Anne Sexton. Ambos gigantes de las letras americanas que se escribieron un mismo y triste destino. Las poetas, cuentan, se conocieron en 1959 en un curso impartido por Robert Lowell sobre la escritura de poesía confesional<sup>565</sup>. De hecho ambas son consideradas actualmente como unas de las poetas confesionales más importantes. La cotidianidad de sus poemas se mezcla, no obstante, con meches oníricos, imágenes desgarradoras o un realismo particularmente americano que de tan real deviene surreal.

“Llegó la estación confortable, no queda nada por hacer.

Ya hice girar el fórceps de la comadrona,

Ya tengo mi miel,

Seis tarros completos,

Seis ojos de gato en la bodega.

Invernando en un lugar sombrío, sin ventanas,

En el corazón de la casa,

Junto a la confitura ya rancia del último inquilino

Y las botellas de vacíos oropeles;

La ginebra de Sir Fulano de Tal.

Éste es el cuarto donde nunca estuve.

Éste es el cuarto donde nunca pude respirar.”<sup>566</sup>

---

<sup>565</sup> La corriente de la poesía confesional surge a mediados del pasado siglo en EEUU de la mano principalmente de W. D. Snodgrass y Lowell. Pronto se unirían Plath y Sexton. La poesía confesional nace como respuesta a la corriente impersonal de la Modernidad. El material que emplean estos poetas es, de tan íntimo, crudo y en ocasiones siniestro. Juegan con importantes componentes del psicoanálisis y la psicología profunda. Es la subjetividad elevada a su mayor grado. Algo similar fue el denominado como “Movement” que en la Gran Bretaña de la posguerra e inspirado por Robert Graves y Philip Larkin pretendía utilizar la poesía como arma del pueblo, oponiéndose a los intelectualismos de T.S. Eliot. Similar también resulta la autodenominada como “poesía de la experiencia” en España que a partir de la década de los ochenta pretendía acercar el poema a las masas. Categorías a un lado, son muchos los investigadores que ven esta corriente confesional ya en gran parte de la lírica de todos los tiempos. Desde mi punto de vista todo poema implica experiencia y confesión, en uno u otro grado, por ello no entraré en corrientes específicas. Me interesa poner el acento en la experiencia que necesariamente inviste la escritura.

<sup>566</sup> Primeras tres estrofas del poema de Plath “Invernando”. Véase Plath, S. *Poesía Completa*, edición de Ted Hughes, traducción al cuidado de Xoán Abeleira, Madrid, Bartleby Editores, 2008 p.398

Como muestra Plath, la interioridad no es necesariamente agradable. Pese a que estemos hablando de ella en términos positivos, pese a ser reflejo de un profundo crear, la interioridad puede ser también desasosegante, angustiosa, desgarradora. Uno no tiene por qué desear vivir dentro de su confesión. Ésta es una de las heridas eternas del poeta.

Decíamos entonces que desde Safo, las poetisas, en femenino, han ido recogiendo este testigo confesional incorporando a su poesía jirones de vida. Podríamos entender que precisamente el dentro ha sido por naturaleza el territorio de la mujer. Lo que para los pensadores clásicos condenaba a la mujer a la inmanencia resulta, sin embargo, el camino para descubrir una trascendencia que viene de la mano del sí mismo. Esta interioridad, este “yo” que enuncia Safo llega hasta nosotros acompañado por el potencial del amor. Amor que era para Zambrano raíz de su razón poética. Zambrano encumbraba de esta manera también aspectos que habían sido catalogados como debilidades femeninas. Mas la filósofa lo entendía precisamente desde el lado opuesto, pues tanto para afirmar el amor como para enunciar el poema hacen falta agallas. Sin embargo, y por temor a resultar esencialista, algo que sin duda estoy siendo y resulta completamente opuesto a mi pensar, abandono aquí esta senda, recordando a Whitman o Ginsberg, hombres y poetisas confesionales como pocos. Me alegro de que sus poemas me impidan continuar esta aproximación que dejo sólo indicada a modo de intuición.

Volvamos pues a la hibridación de géneros que nos proponía Maillard y Carson. Volvamos a encontrar en sus textos la importante reflexión filosófica propuesta sin abandonar el hueco que la letra ya ha conquistado para sí. Pues al leerlos, a mitad de la reflexión sobre el Eros o a mitad del sufismo, uno tiene claro que está en medio de un espacio húmedo y fértil que ha habilitado a tal efecto la poeta. Una interioridad creada cual viscera, morada interior, caverna que sin embargo propulsa a sus habitantes hacia el exterior, que es un interior en toda su pulpa. Esa es la maravillosa cualidad de la confesión: lograr el movimiento desde un estrato tan profundo. Este movimiento experiencial es para Zambrano sin duda revelación. Revelación que la filósofa también hallaba en el sueño, poema primigenio.



Entiende Blanchot, no obstante, que es precisamente esta acción lo que diferencia al soñador del escritor, este lugar activo que la escritura genera a través de la obra. El escritor no se recrea exclusivamente en la visión sino que la pone en movimiento y a través de este movimiento es como alcanza la ‘realidad efectiva’, si quisiéramos seguir el desarrollo de Hegel.

“El escritor no es un soñador idealista, no se contempla en la intimidad de su bella alma, no se sumerge en la certeza interior de su talento. Pone en acción su talento, es decir, tiene necesidad de la obra que produce para tener conciencia de aquél y de sí mismo”<sup>567</sup>

Esto se aprecia especialmente en San Agustín. No se trata de contemplación de la intimidad, sino de una acción profunda que de ella proviene. San Agustín tenía una honda necesidad de su obra, en aras, siguiendo a Blanchot, de tener conciencia de sí y más allá, tener conciencia del origen, del tiempo presente, de lo que fluye hacia el no ser y de Dios, escritor en última instancia.

Para Zambrano este conocimiento del sí mismo cursaba a través de la creación y también a través del sueño, creación humana por excelencia. Zambrano también contempla la importancia de esta acción, por ello rescata los géneros de la guía y la confesión, para acceder a un conocimiento plenamente vivo. Este conocimiento vivo accede al espacio de la escritura a golpe de rebeldía poética. Así entendía Zambrano que ocurría con la escritura surrealista y así ocurría también con la confesión. Como Ortega, ya Lázaro Carreter<sup>568</sup> creía en la naturaleza poética de todo género literario, al entender que esta rebeldía poética era inherente a toda escritura verdaderamente activa. Así lo cree también el maravilloso poeta Antonio Gamoneda:

“se trata únicamente de diferencias de grado y de posición; entre los presuntos géneros no hay diferencia esencial. O, mejor aún: estamos siempre en el mismo género; un género ‘más allá’ de los convenios literarios”<sup>569</sup>

Entiende Gamoneda este mismo género como aquello que es intrínsecamente

---

<sup>567</sup> Blanchot, M. “La literatura y el derecho a la muerte” *Op.cit.* p.273

<sup>568</sup> Lázaro Carreter, F. *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus, 1979

<sup>569</sup> Gamoneda, A. *El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huerga y Fierro editores, 1997 p.50

poético. Pues poética es la desnudez, entiende Gamoneda, de la creación que no sabe de límites. Este mismo género, cree el poeta, debiera responder a un género “carente de nombre”. La creación de una manera u otra siempre remite a esta carencia. No obstante creo que la experiencia poética del límite no remite exclusivamente a la forma o género en que pensemos estarnos expresando. De hecho la experiencia de límite es radical al ser humano y de alguna manera la aproximación que éste efectúa con respecto al límite es en sí poesía. El límite nos arroja al mismo tiempo al saber y a la ignorancia.

“¿Y qué lugar hay en mí a donde venga mi Dios a mí, a donde Dios venga a mí, el Dios que ha *hecho el cielo y la tierra*? ¿Es verdad, Señor, que hay algo en mí que pueda abarcarte? ¿Acaso te abarcan el cielo y la tierra, que tú has creado, y dentro de los cuales me creaste también a mí? ¿O es tal vez, porque nada de cuanto es puede ser sin ti, te abarca todo lo que es? Pues si yo soy efectivamente, ¿por qué pido que vengas a mí, cuando yo no sería si tú no fueses en mí?”<sup>570</sup>

La experiencia del límite es fundamental para San Agustín. En Zambrano la interioridad se lee también en esta senda agustiniana en la que el dentro es a su vez un fuera. Un recogimiento dinámico, un silencio ensordecedor. Un dentro al que viene alguien a llorar, a llorarnos en el centro mismo del corazón, ventrículos anegados de ramas, gozo y lágrimas. Este límite agustiniano es el límite que el poeta recrea una y otra vez a través del verso, verso que fabrica el espacio en el que alguien viene a llorar, verso que permite que seamos nosotros los que lloren fuera.

“La memoria es mortal. Algunas tardes, Billie Holiday pone  
su rosa enferma en mis oídos.  
Algunas tardes me sorprende  
lejos de mí, llorando”<sup>571</sup>

---

<sup>570</sup> San Agustín, *Conf.* I, 2

<sup>571</sup> Desolador y maravilloso poema de Gamoneda, al que acabamos de citar en su función de pensador, y al que citamos ahora en su función de poeta, con el fin de indicar esos pasadizos subterráneos que comunican ambas figuras. Véase Gamoneda, A. *Arden las pérdidas*, Barcelona, Tusquets, 2003 p.31

Mas en San Agustín y en Zambrano se trata de un dentro que no es sólo cuerpo, sino también polis. Lugar de intersecciones necesarias en el que el propio ser comulga con los otros seres y el cuerpo se hibrida con el cuerpo de la polis. La comunidad es una figura necesaria en la obra zambraniana, pues todo gira en torno a ella. De esta manera escribe la filósofa “Sólo se vive verdaderamente cuando se transmite algo. Vivir humanamente es transmitir, ofrecer, raíz de la trascendencia”<sup>572</sup>. Ofrecer, este verbo es importantísimo en el corpus de la pensadora, pues para ella la palabra es ofrenda. La creación y el pensamiento sólo tienen por objetivo la transmisión, el trayecto eterno entre el yo y el otro. Recordemos que hablaba Jesús Moreno de la razón de Zambrano como razón mediadora, lugar de la piedad, de encuentro con lo otro<sup>573</sup>. Esta función mediadora será vital a la hora de entender el propósito de esta razón poética. La interioridad era para San Agustín ofrenda. En este mismo sentido propone la filósofa la recuperación de la confesión, como don para la polis.

Polis y creación serán dos figuras enhebradas al desarrollo zambraniano. Así, por ejemplo, habla la filósofa de Segovia, como un lugar en el que se conjuga la luz y el agua y el aire y se nota, incluso “el respiro de la creación”<sup>574</sup>. Habla Zambrano en estos términos al hablar de una ciudad que la conduce necesariamente a los restos de San Juan de la Cruz, epicentro a ojos de la filósofa del decir poético, enlazado su sepulcro a una ciudad que simboliza el nacimiento de la palabra. Y es por ello cruce de caminos del dentro y del fuera, del cuerpo y la polis, de la acción y la contemplación, del lenguaje confesional.

“Un lugar donde se da el modo de visión que rescata a las cosas y a los seres de la confusión, de la ambigüedad, de las variaciones impresas por el roer del tiempo. Un lugar de unidad, en cuyo interior cosas y seres están recogidos sin estar aprisionados; comunicados sin estar encadenados, ni sometidos a ninguna forma de continuidad forzada; donde parece estar cada cosa en sí misma, alojada en un cierto hueco que preserva su ser y lo señala,

---

<sup>572</sup> Zambrano, M. *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 2004, pp.106-107

<sup>573</sup> Moreno, J. “El lamento de Eurídice” *Op.cit.* p.22

<sup>574</sup> Zambrano, M. “Un lugar de la palabra: Segovia”, *España, Sueño y Verdad, Op.cit.* p.243

y que lo comunica al par con todas las demás. Ello es vivir, vivir plenamente”<sup>575</sup>

Son los lugares importantes en Zambrano pues, siguiendo a Ortega, proporcionan la circunstancia propicia para el poema. Para este vivir pleno que no niega el “cierto hueco”, la porosidad de la experiencia y también del verso. Es el límite aquí de nuevo lo que enhebra el poeta a su polis. Por ello algo fundamental que conecta la interioridad con esta polis, es el estatuto de la palabra que opera en la filosofía de Zambrano. Y el verbo clave es el verbo dar. Pues para Zambrano la palabra que nace es una donación, anterior a la historia y por lo tanto anterior al investimento a lomos del poder. El logos de la poesía es el “que va a quien la necesita, a todos los que la necesitan”<sup>576</sup>. Es decir es un logos piadoso que se mueve, que sale al encuentro. Mientras que el de la filosofía se queda inmóvil, esperando que los hombres asciendan hasta él. La poesía es para todos, la filosofía sólo para algunos. El logos de la misericordia, el de la poesía, es un logos democrático. “Porque este don de la poesía no es de nadie y es de todos. Nadie le ha merecido y todos, alguna vez, lo encuentran”<sup>577</sup> La poesía como acción y don, características que reivindica Zambrano frente a Platón. El filósofo sale solo de la caverna, sin esperar a nadie, buscando un sí mismo. El poeta se queda dentro cantando encontrando el sí mismo en el canto, en la poesía, puesto que ésta es “forma de la comunidad”<sup>578</sup>.

En este sentido volvemos al paralelismo entre sueño y poema cuando Zambrano entiende que “la palabra, en fin, sería ese sueño compartido”<sup>579</sup>. Así se encuentran el filósofo y el poeta, en los límites porosos de la caverna y de la palabra, paladeando el límite del afuera que a su vez propulsa el límite del sí mismo. Utiliza

---

<sup>575</sup> *Ibíd.* p. 242

<sup>576</sup> Zambrano, M. *Filosofía y Poesía, Op.cit.* p.23

<sup>577</sup> *Ibíd.* p.46

<sup>578</sup> *Ibíd.* p.97

<sup>579</sup> *Ibíd.*

el poeta José Miguel Marinas la bella expresión “la civilidad del poeta”<sup>580</sup> para hablar del vínculo primigenio entre el poeta y la polis. La palabra teje comunidad. La palabra es algo dado, algo exteriorizado, y sin embargo y ante todo es palabra donante<sup>581</sup>. Una palabra que viene a sí desde sí. Una palabra con posibilidad.

Me pregunto si “En el principio fue el verbo” (Juan 1 1-3) y el verbo se impuso, se antepuso al hombre, encadenándolo por siempre a la voluntad de transformar el murmullo en palabra, ¿qué papel juegan los otros hombres? Quizá precisamente sea ese cometido, pues la cuchilla del verbo desde dentro y desde fuera trata de rasgar el velo, para participar, para hacer partícipes, para retornar al mundo la palabra donante. En el principio fue el verbo engendrando un hombre que a través del verbo mismo pudiera recorrer los caminos de la piedad. Saussure nos habla de la importancia de la comunidad en esta palabra al escribir “es la parte social del lenguaje, exterior al individuo, que por sí solo no puede crearla ni modificarla; sólo existe en virtud de una especie de contrato establecido entre los miembros de la comunidad”<sup>582</sup>. De este modo ya nos habla Saussure de algo sin duda exterior al individuo, pactado desde el territorio de lo común. Social, porque el poeta no construye para sí mismo, sino que crea objetos, estructuras, comparaciones, una específica métrica, un ritmo, una voz (¿su voz?) y la entrega al mundo, la lanza, la deja caer, la hace bien público para que pueda ser leída, pensada, repensada, recitada, copiada, vuelta declaración, hecha carta, convertida al fin y al cabo en los frutos de la recolección de un campo comunitario<sup>583</sup>.

---

<sup>580</sup> Marinas, J.M. “La civilidad del poeta” *Aventura. Revista anual del Seminario Claudio Rodríguez* nº3, 2011 pp. 28-45

<sup>581</sup> Referencia a la clara y bella expresión utilizada por Gad Soussana en la introducción a un seminario realizado en Abril de 1997 en el Centro Canadiense de Arquitectura que versaba sobre la posibilidad de decir el acontecimiento. Dicho encuentro tuvo como conferenciantes a Soussana, Alexis Nouss y como invitado de honor a Jacques Derrida. El texto ha sido recogido de lo oral en: Derrida, J., Soussana, G., Nouss, A., *Decir el acontecimiento ¿es posible?*, traducción de Julián Santos Guerrero, Madrid, Arena Libros, 2006 p.11

<sup>582</sup> Saussure, F. *Curso de lingüística general*, Madrid, Akal, 1989 p.41

<sup>583</sup> Tómese la palabra cultura en su derivación latina del verbo *colere* (cultivar) como algo de propiedad esencialmente pública, comunitaria. “Quiero encontrar el barro, la tierra, el sudor primero bajo esa filosofía alta, porque en todo, en todo está la tierra” Le escribe Zambrano en carta a Rafael Dieste en 1933. Citado por Moreno en Moreno, J. “El lamento de Eurídice” *Op.cit.* p.23

“Como queda en la tarde que termina,  
convertido en espera de barbecho  
el cereal rastrojo barbihecho  
hecho una pura llaga campesina,  
  
hecho una pura llaga campesina,  
así me quedo yo solo y maltrecho  
con un arado urgente junto al pecho,  
que hurgando en mis entrañas me asesina.”<sup>584</sup>

En Miguel Hernández la vida y la creación se funden por completo. Estos versos pertenecen a un pequeño poemario publicado inicialmente en 1935 en *El Gallo Crisis*. Estos poemas de Hernández comienzan a marcar un antes y un después en las letras del poeta, pues aun conservando la aridez de la tierra y los campos, se advierte ya la influencia ideológica madrileña. Por lo tanto se insinúan dos tipos de comunidad, la campesina y la comunidad política. En los versos elegidos, observamos el paralelismo entre el yo y el campo, y un sentimiento de comunidad que, aún hermosa y productiva, no deja de ser desgarradora. Es una herida pública. Precisamente la poesía de Hernández ha sido utilizada en ocasiones como reflejo de la imbricación entre la polis y el poeta. Una unión que no siempre es vista con buenos ojos. José Ángel Valente, por ejemplo, ha señalado que la poesía de este pastor fue en exceso mediatizada por su vida, lo que impidió que de una buena poesía surgiera una gran poesía, diferencia importante para el poeta<sup>585</sup>. ¿La vida se interpone?, me pregunto. ¿Cómo desgajarla de la creación si ella misma la

---

<sup>584</sup> Hernández, M. *El hombre y su poesía*, Madrid, Cátedra, 2010 p.76

<sup>585</sup> En *Las palabras de la tribu* escribe Valente: “Hernández, para quien la expresión de la propia vida estuvo un tiempo tan trabajosamente condicionada o mediatizada por la literatura, termina por dejar tras él una literatura que su vida mediatiza o condiciona. Exige o necesita su poesía la noticia del hombre, y tal vez eso la haga incompleta o le impida, en definitiva, ser lo que pudo haber sido: una gran poesía” Véase Valente, J.A. “Miguel Hernández: poesía y realidad”, en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, p.185

impulsa?<sup>586</sup>. La poesía de Hernández, desde mi punto de vista, es precisamente una gran poesía por hallarse atravesada amargamente por la vida. Pudo haber callado. Pudo no haber recurrido a la palabra para señalar su humillación y su pena. Y sin embargo decidió cantar dentro de la caverna. Es el poeta por lo tanto verbo y carne de su comunidad. Y en su comunidad se desnuda, se expone, se cede, se canta. Y a través de su verbo en comunidad se analiza, se lee, se detecta las fisuras, se redime, se acontece. Valente también entendía la importancia clave del poeta como ciudadano, o como diría él, como miembro de su tribu. Para Valente, siempre en la senda de Zambrano, el poeta acarrea la responsabilidad de la verdad, una verdad pragmática, una verdad que en las manos de la tribu pudiera ser cimiento. En este mismo sentido escribe Miguel Marinas:

“Porque aunque no se dedique a contar experiencias, sino más bien a descontarlas, lo hace desde el nexos con los demás conciudadanos. Por más que sea solitario, el poeta no es inmune, (no es exento, no es sin cicatriz) sino que pone su *munus* (su responsabilidad, sus recursos y su memoria) a disposición de la *communitas*.”<sup>587</sup>

Interesante este “descontar” experiencias que propone Marinas. Y es que es cierto que el poeta canta lo vivido y en vez de contar pareciera que descontase, pues avanza retrocediendo. La experiencia que cede el poeta no es una experiencia, como apunta bellamente, sin cicatriz. Pienso en una comparación, y aparece una imagen en mi mente de un poeta que, al modo de La incredulidad de Santo Tomás de Caravaggio, muestra su herida y dice:

Toca

Y cuando el otro toca está tocando más allá del poema, más allá de la herida. El poema es precisamente una excusa para que el otro se acerque y nos roce, es ensalmo su escucha como ensalmo es para el otro nuestra palabra. La confesión en clara analogía al método analítico parecía tener claro este diálogo en ausencia que

---

<sup>586</sup> Cuando hablo de la vida no quiero defender las obras que se cosen por completo a la autobiografía o los análisis literarios que más tienen que ver con la historia individual que con la creación. Hablo de la vida como motor del movimiento, como mano que mueve la escritura. Esta vida de la que no renegaba Zambrano y que mediante estas páginas espero estar humildemente defendiendo.

<sup>587</sup> Marinas, J.M. “La civilidad del poeta” *Op.cit.*

sin apercibirse provoca una presencia, una mano que avanza hacia el cuerpo del poema.

El poeta es un ser afectado por su canto y la experiencia del cantar. En el trayecto que efectúa hacia el otro que es su polis devuelve las porciones de padecer que ha gestado el aprendizaje a las afueras. Las afueras visitadas una y otra vez por este poeta, por Safo, San Agustín, Plath, Hernández. No distingo corrientes ni etapas pues interpelo a la voz poética que es una y es la misma desde el primer murmullo del sueño humano.

Sueño humano que teje y desteje, confesiona, lugar de la piedad atravesado. Piedad del hablar para que el otro escuche. Razón poética mediadora entre el sí mismo y la comunidad. El poema tanteando con las yemas de los dedos los límites del afuera y del adentro. Tarde te amé. Mas llegué, tarde quizá porque te habías ido, pronto quizá porque me regalaste tu hueco. Un hueco desde el que poder cantar. San Agustín encontró una interioridad plena de presencias. Una calma tempestuosa, una soledad plagada, una palabra tejida. Eso mismo hace el poeta. Yo digo que es lo que uno ama, escribía Safo. Frente a los escuadrones de batalla, ella amaba el amor. Amor que servía para que la poeta, por primera vez, se la jugara en los pronombres.

Algo parecido sucede cuando el poeta, en virtud de su “civilidad” entrega sus pronombres a su polis. El mismo vértigo, el mismo despojamiento, el mismo contacto con lo siniestro. Una vez que el poeta suelta las riendas de sus palabras, las cede al mundo, y este mundo, estos otros que conforman el mundo, pasan a hermanarse con las palabras en las que se reconocen, se recrean, se leen.

En esta comunidad de la palabra, localizo las siguientes declaraciones del gran poeta hindú Rabindranath Tagore:

“No he nacido en un mundo muerto. Mis ojos nunca se han cansado de mirar lo que era digno de amar en este mundo visible, ni han encontrado un límite a su maravilla suprema. La eterna voz inmortal que resuena a través de las edades - extendiéndose sobre tierra, cielo, mar - ha encontrado plena respuesta en mi corazón. Dejando este estrecho sendero de la diosa



literatura, he salido a servir al Hombre Supremo, al Dios-Hombre, y a entregarle mis obras y ofrecerle mi renuncia”<sup>588</sup>

Creo que después de estas palabras no es posible añadir nada más sobre la palabra donante, si es menester y espacio tan sólo: gracias.

---

<sup>588</sup> Palabras escritas por Rabindranath Tagore con motivo del homenaje que se le tributó al cumplir 60 años. Está recogida por Francesc Cardona en la presentación del volumen Tagore, R. *Obras escogidas*, Barcelona, Cultura, 1999 p.11

## 2. Escribir en donde no: El viaje

“No lo emprendo para regresar, ni para terminarlo;  
lo emprendo sólo para moverme, mientras el movimiento  
me plazca. Me paseo por pasearme. Quienes persiguen  
un beneficio o una liebre no corren;  
corren los que saltan vallas, para ejercitarse  
en su carrera”

*Diarios*

Michel de Montaigne

El viaje como motivo literario acompaña al escritor desde la Antigüedad. Es el viaje uno de los temas centrales de la épica griega pues la mayoría, si no todos, los héroes viajan y de hecho su heroicidad está de alguna manera ligada al viaje. Tanto Jasón, como los argonautas, Perseo, Hércules, Teseo, Odiseo, Orestes, Eneas... todos ellos viajan, desde las expediciones bélicas hasta las motivadas por la venganza, las guiadas por el amor y las que conducen a la guerra. La itinerancia del héroe que en muchas ocasiones también se hereda: de Agamenón a Orestes, de Layo a Edipo. No es tampoco coincidencia que Layo y Edipo se encontraran en el camino, ambos viajando, en movimiento. La muerte de Layo se produce de hecho en las sendas del viaje, en el desfiladero cercano de Delfos, uno a pie, el otro en carro. Es en el viaje donde a Edipo se le reabre la herida, el pie eternamente inflamado. El viaje conjura también este tipo de encuentros y desencuentros, presencias y ausencias en el desfiladero del *gnóthi sautón*.

No obstante no quiero poner el acento en el viaje como motivo literario sino en el viaje como experiencia del escritor. El escritor que viaja y vive y relata su viaje. Debido a que encuentro especialmente interesante esta hibridación entre lo personal, lo íntimo y lo político que vuelca el escritor en movimiento.

Hay en el viaje una conjunción extraña entre lo otro y el surgir de un sí mismo al borde de las fronteras temporo espaciales, que convierten la escritura cuajada en el viaje en testimonio necesario del movimiento. Como veíamos en el capítulo anterior con la confesión, este sí mismo, esta interioridad que volcaban los escritores, tenía mucho que ver con la relación entre el dentro y el fuera. El viaje, al modo de la confesión, también juega con estos límites para hacer que emerja un decir del sí mismo en movimiento. Miguel Marinas entiende también la creación, que antes vinculábamos a la confesión, como una experiencia en forma de viaje cuando escribe que el “que ocupa el lugar de cultivar la poesía, de poner nuevos objetos de palabra en el mundo que no existían antes (ese es el sentido del verbo *poiein*) lo hace a partir de una experiencia, esa experiencia es un viaje, es decir, una metamorfosis”<sup>589</sup>. Encontraríamos pues, el lugar del poeta enlazado al lugar del viaje, experiencia de transformación de la forma, lugar de la *metanoia* incluso. El poema, cree Marinas, es el resultado de la vuelta del viajero a su polis. Son las palabras que trae consigo desde las afueras las que conforman el relato, la cicatriz del viaje. Por ello entiende el filósofo que la condición fundamental del poeta es la de “ir y venir y traer”<sup>590</sup>. Son estos tres verbos las tres grandes acciones del poeta. Son los tres verbos fundamentales de esta investigación nuestra. Es lo que sucede entre medias de esos tres verbos la sustancia del poema, el camino que separa el ir y venir, el que separa el venir del traer. En esa hiancia, en ese poro, aparece y desaparece constantemente el poeta. Ese aparecer y desaparecer es el movimiento que uno percibe al leer poesía. Leer porque otro fue y vino y trajo.

El desplazamiento del cuerpo, siempre nómada, es recogido tradicionalmente en cartas, poemas, diarios, novelas de viaje. En ellas el sujeto, al igual que hacía mediante el sueño atrapando el tiempo, apresa porciones espaciales de un lugar cuyo límite se mueve constantemente.

---

<sup>589</sup> Marinas, J.M. “La civilidad del poeta” *Op.cit.*

<sup>590</sup> *Ibíd.*

Aristóteles en el libro IV de su *Física* plantea su teoría del lugar o *topos*<sup>591</sup> como límite inmóvil de lo que contiene. Así el lugar propio es claramente subjetivo y relativo mientras que el lugar común actúa como marco inamovible que da cuenta del movimiento de los cuerpos que lo habitan. El cielo siempre estará arriba y el suelo siempre debajo. Algo quedará delante y algo detrás. A eso se refiere el filósofo con inamovible. Para Aristóteles la clave está precisamente en el límite del continente y el contenido, así puede el movimiento ser percibido y entendido. Desde términos físicos queda clara la explicación del griego. Mas entiendo que en el viaje parezca este asunto quedar algo más confuso. Pues el movimiento del cuerpo por el mundo colisiona con la lógica de la rotación y la traslación, creando un conflicto de límites. En el viaje el cielo no siempre está arriba y las cosas que uno deja atrás en multitud de ocasiones están delante. El viaje es un jugar con los límites y fronteras del mundo, metonimia eterna de uno mismo. Contenidos y sin embargo tan expuestos, tan a flor de piel, el viaje trastoca los límites. Quizá por ello es precisamente tan necesario y quizá por ello lleve el sujeto dando cuenta de ello desde antiguo. Uno narra el viaje, desde el primero que hace cuando nace, hasta el penúltimo que antecede al que uno no podrá narrar. Las cartas, las postales, las escrituras que se injertan en el viaje sirven para constatar ese límite que uno acaba de encontrar, consciente de repente de la porosidad de la frontera. Una frontera que en ocasiones es necesario atravesar, expulsado de la propia patria, exiliado, privado de repente del hogar. Un hogar que también se mueve, explorando sus posibilidades, junto a los amigos que amamos, los países que nos reciben, los kilómetros que nos adoptan y nos dan de nuevo suelo, tierra. Tierra de nuevo para

---

<sup>591</sup> Este es el término que suele adoptar Aristóteles. Platón, como sabemos, utiliza el término de *chora* como receptáculo, lugar de la creación. En su *Timeo* remite la reflexión sobre el lugar a la génesis del mundo. Véase Platón, *Timeo*, traducción de J. M. Pérez Martel, Madrid, Alianza, 2009

Para Aristóteles no se trata de encontrar esta génesis sino de preguntarse por el principio de movimiento y reposo de los objetos que constituyen la naturaleza. Al hablar de límites entre el lugar común y el propio, Aristóteles se opone a la ambigüedad mostrada por Platón a la hora de hablar sobre *topos* y *chora*, la materia y su extensión espacial. Por ello Aristóteles emplea el término *topos*. Aquí nosotros, sin entrar en demasiadas disquisiciones más, será también el que empleemos.

Véase Aristóteles, *Física*, introducción, traducción y notas de Edmundo González-Blanco, Madrid, Ediciones Ibéricas, cop. 2011

pasear, errar como Fausto que tiene con Mefistófeles esta conversación sobre el goce mortal que da el movimiento.

“Fausto: ¿No entiendes cuánta nueva fuerza vital

me procura este errar en solitarias comarcas?

Si sospecharlo pudieras,

serías demonio suficiente como para no permitirme tanta dicha.

Mefistófeles: ¡Oh, sí, un placer celestial!

Yacer en montañas al rocío de la noche,

abarcas con delicia tierra y cielo,

hincharse hasta convertirse en divinidad,

escudriñar la médula de la tierra con obcecado afán,

sentir en el pecho toda la obra de seis días,

gozar, qué sé yo de qué, con altanera fuerza,

sumergirse en el todo alegremente,

y luego, sin rastros ya de ser mortal,

llegar - ¡no puedo decir cómo!-

a la excelsa intuición”<sup>592</sup>

Recoge en efecto Mefistófeles pese a su ironía la grandeza del viaje, ese “escudriñar la médula de la tierra” que nos torna hacia dentro (“excelsa intuición”) y a su vez hacia fuera (“abarcas con delicia cielo y tierra”). Así el viaje, así el sueño, ambos pura escritura.

## ☛ Ir y Venir

Hablábamos páginas atrás sobre la escritura de Miss Frank Miller que dio origen al ensayo de Jung *Símbolos de Transformación*. Los textos de Miller, recordemos, fueron escritos en un estado intermedio entre el sueño y la vigilia y arrojan temas

---

<sup>592</sup> 3266-3291 Goethe, *Fausto*, edición bilingüe, New York, Penguin Random House, 2016

religiosos, paternos y eróticos a manos llenas. Jung encontró una enorme carga arquetípica en ellos y explicó la creación de Miller en términos de automatismo y disociación, una disociación que hacía que su escritura vagara a medio camino de los sueños, a medio camino de la historia de la humanidad. Dejando a un lado la completa o incompleta interpretación de los textos propuesta por el suizo, vimos, había algo que latía en esos textos erigiéndose en llamador, minarete. Eran textos concebidos a las puertas mismas del reino de Hypnos, pero hay un detalle que los hace aún más excepcionales, pues Miss Miller escribía no sólo asomándose al agujero del sueño sino al agujero mismo del espacio.

“Logré hacerle reproducir paisajes como los del Lago Léman, donde él no estuvo nunca. Y él pretendía que yo podía hacerle reproducir cosas que jamás había visto, y darle la sensación de una atmósfera ambiente que no había sentido nunca; en una palabra: que yo me servía de él como él se servía de su lápiz, es decir, como de un simple instrumento”<sup>593</sup>

Cuando hablo de agujeros en el espacio quiero decir que fueron textos producidos expresamente en el camino, textos nómadas que Miller, norteamericana, compuso durante sus viajes por Europa. Especialmente curioso el detalle de que la mayoría de ellos fueran escritos en movimiento, es decir, en diversos medios de locomoción: trenes, barcos...que partían de un lugar para arribar a otro. La escritura de Miller se daba en momentos en los que estaba apenas dormida y apenas despierta y apenas acá y apenas allá. De Nápoles a Livorno, de Ginebra a París... Miss Miller suele relatar desde dónde y hacia dónde, pero no suele decir dónde está, pues se mueve, pues no es fijo, pues aparece y desaparece como un tren ondulando despeñaderos y túneles. La escritura de Miller por lo tanto no sólo se acerca a Hypnos sino que también lo hace a Hermes. Escritura fronteriza, que mueve, que se mueve, agitando sueños de las profundidades de unas valijas siempre llenas, vasos comunicantes entre EEUU y Europa, entre su piel y la nuestra.

El viaje provoca. El viaje nos tienta.

---

<sup>593</sup> Son palabras escritas por la propia Frank Miller extraídas de su *Quelques faits d'imagination créatrice subconsciente* (1906) y citadas por Jung en Jung, C.G *Símbolos de Transformación*, Op.cit. p.62

Nos desarraiga, nos arroja, nos vapulea, nos mece, nos abotarga, nos agota, nos amamanta, nos abre. El viaje nos cambia. ¿Y qué es lo que surge de esa escritura? ¿De qué manera nos sangra el viaje?

Para María Zambrano “todo sueño es un viaje”<sup>594</sup>. Se trata de una idea recurrente en el pensar histórico del fenómeno onírico, pero para la filósofa tiene especial importancia en cuanto a que concibe ambos fenómenos como claves del conocimiento y la existencia.

“Este viaje, exploración que el hombre realiza en sueños es, no ya imagen de su propia vida, sino de su vida en estado inicial. Su vida espontánea”<sup>595</sup>

En el sueño, entendido como viaje, el soñante deja de estar en contacto con la realidad o quizá probablemente lo esté de una manera tan radical que sea por ello difícil de narrar. Y en esa no-realidad o realidad absoluta se abre para él un nuevo topos. Pues el soñante cierra los ojos para seguir estando presente, ya desde otro lugar. Ya vimos que escribía la filósofa “No está ‘aquí’ sino en un ‘ahí’ que es también un ‘allá’”<sup>596</sup>

Así el sueño detenía el tiempo. Y también, como viaje, pareciera engendrar un topos. Me gustaría no obstante enfatizar que si bien para Zambrano el sueño es como un “viaje existencial”<sup>597</sup> también podríamos invertir la proposición. Es decir, contemplar el viaje como un sueño. Pues ambos conjugan la interioridad y la exterioridad, en ambos uno queda vertido hacia dentro y hacia fuera, en ocasiones completamente ajeno al dentro, alienado en el movimiento y el paisaje y sin embargo puro dentro, músculos, ojos que contemplan. Existimos cuando soñamos, cuando viajamos, de una manera casi absoluta, al desplazarnos en la superficie de un mundo que se desplaza, buscamos la sincronía de nuestra entraña con la del mundo. Encajar nuestro movimiento en la rotación de los planetas. El sueño y también el

---

<sup>594</sup> Zambrano, M. *Los sueños y el tiempo*, *Op.cit.* p.910

<sup>595</sup> *Ibíd.* p. 881

<sup>596</sup> *Ibíd.* p. 860

<sup>597</sup> Bigardi, S. “La hegemonía del sueño: la importancia de la experiencia onírica en la existencia” *Op.cit.* p.10

viaje hacen colisionar la entraña y la extraña, lo íntimo y lo éxtimo.

Abandonar el hogar, la propia patria, montar en barco y en tren, escribir los sueños, soñar en trenes que dejan atrás ciudades y se sumergen en otras. La clave es el punto intermedio, ese agujero espacial en el que Miss Miller no estaba ni en París ni en Ginebra. Escribir en el mientras tanto, a medio camino entre los amigos que nos despiden y los que nos reciben. Hay palabras en las fronteras. Las había constantemente en la escritura de Miller que escribía en barco y tren, indagando en el sueño que se nos cierra como una cortina gruesa por la que apenas pasa la luz. Escribir la luz. Tratar de captarla. Extender el brazo, en el movimiento (traca ^ traca ^ traca ^ tra) del tren, palabras apareciendo y desapareciendo.

Los textos de Miller son pura aparición.

Como aparición fue el poema, ya mencionado, de Coleridge titulado *Kubla Khan* en referencia al emperador mongol Kublai Kan. Este poema, como ya dijimos al hablar sobre la creación y los *oneiroi*, surgió nítido entre los sueños del poeta romántico que, al despertar, sólo pudo transcribir apenas un tercio de todos los versos que habían aparecido mientras dormía. A Kublai Kan va también dirigido el maravilloso libro de Italo Calvino *Las ciudades invisibles*, en el que el escritor italiano construye lo que podría haber sido un diálogo entre el emperador y Marco Polo, viajero que, cuentan, estuvo a su servicio más de veinte años. Marco Polo, como embajador de Kublai Kan, que Calvino transmuta en emperador de los tártaros y no de los mongoles, visita los lugares más remotos del lejano Oriente, relatando a Kan toda suerte de historias y leyendas sobre ellos. Calvino inventa, por boca de Polo, un ramillete de ciudades ficticias dotadas de las más extrañas características. Célebre es la declaración que hace Marco Polo al inicio del libro:

“- Gran Kan, he recorrido tu vasto Imperio de un confín al otro; a pie, a caballo, y en barco. He visto ciudades inimaginables y he imaginado ciudades imposibles de ver: ciudades pasadas y futuras, utópicas e infernales. Pero el libro que sostienen tus manos no encierra la geografía de tu Imperio, sino la mía propia, porque, a fin de cuentas, todo viaje es un viaje interior”<sup>598</sup>

---

<sup>598</sup> Calvino, I. *Las ciudades invisibles*, traducción de A. Bernárdez, Madrid, Siruela, 2012 (1972) p.13



Los viajes de Marco Polo realizados a finales del s.XIII<sup>599</sup>, en la misma línea que los anteriores de Rabban Bar Sauma o los del posterior John Mandeville por ejemplo, tienen, otros lo han puesto ya de manifiesto, una importante significación a la hora de hablar del estatuto de las ciudades, los países, la geocartografía. Hay un concepto importante que emerge y se diluye en el relato de las maravillas de Polo, el concepto de frontera. El comerciante veneciano exploró territorios ahora conocidos como Jerusalén, Armenia, Persia, Afganistán, Beijing, India, Jakarta, Tanzania, Etiopía o Sumatra, entre muchos otros. Sus relatos mezclaban descripciones de la flora y fauna, junto a las costumbres y usos del lugar. Frecuentemente hiperbólico, su lenguaje caía fácilmente en la fantasía a la hora de describir animales desconocidos, relatados casi como bestias mitológicas. La escritura de los viajes de Polo, llevada a cabo probablemente por el escribano Rustichello de Pisa<sup>600</sup>, contribuyó al conocimiento de las leyes, las ciudades, las mercancías, los intercambios de territorios tan lejanos como Asia o África enhebrados en el relato del viajero como distintas paradas de un mismo viaje.

La duración de los trayectos y la multitud de escalas que realizaba el veneciano contribuyen a esta pátina de heterogeneidad de un continuo, fragmentos topográficos en los que la noción moderna de frontera tal como la conocemos aún no ha sido establecida. Además debo remarcar que son muchos los historiadores de todas las épocas que han puesto en entredicho el relato de Marco Polo, pues hay omisiones difícilmente justificables (la Muralla china, por ejemplo), exageraciones y añadidos que no cuadran con el material antropológico que se ha ido recabando a lo largo de los siglos siguientes. Esta duda sobre la veracidad de la experiencia es precisamente una de las características que encuentro más interesantes del texto,

---

<sup>599</sup> Posiblemente en la última década, entre 1297 y 1300. Conocido como *Il Milione* y en castellano como *Viajes o Las maravillas de Marco Polo*. Véase la reciente y preciosa edición que cuenta con las 85 ilustraciones originales a color del manuscrito fr.2810 llevada a cabo por Abada. Marco Polo, *El libro de las maravillas del mundo*, edición de Juan Barja, Madrid, Abada, 2016

<sup>600</sup> Se piensa que Polo relata sus aventuras a Rustichello y éste es el que finalmente les da forma. El encuentro entre ambos, cuenta la historia, se dio en una celda que ambos compartieron en la ciudad de Génova, pues Polo cayó preso en su regreso a Venecia desde Asia. El encuentro ha sido novelado por Emma Wolf y Graciela Montes en un relato en el que cobra especial importancia la figura del amanuense. Véase: Montes, G. y Wolf, E. *El turno del escriba*, Madrid, Alfaguara, 2005

pues, está demostrado que hizo determinados viajes mientras que otros, sin embargo, están puestos en claro entredicho. Es decir, el relato de Marco Polo podría muy posiblemente mezclar la realidad con la ficción, otorgando un peso necesario al terreno de lo fantástico y lo imaginario. Por ejemplo, se sabe que la descripción que realiza de la conocida isla Cipango, la actual Japón, es muy probablemente fruto de su imaginación pues en su viaje no consta que llegara más allá de China. Se trata, según el viajero, de un conjunto de islas pertenecientes al mar de China, plagadas de piedras preciosas y árboles aromáticos, donde el oro es encontrado por doquier y reviste completamente los tejados de los palacios del rey. Me permito tomar esto como ejemplo de las descripciones de Marco Polo para hacer énfasis en la disolución no sólo del concepto de frontera sino de la propia realidad versus ficción. Las maravillas de Marco Polo son precisamente maravillosas porque ofrecen representaciones de tierras lejanas, poniendo en paréntesis una realidad que muta.

En las postrimerías de la Edad Media comienza a surgir el viaje no sólo como migración sino como descubrimiento. Las sociedades, hasta ese momento mucho más estáticas, comienzan a percibir los beneficios del desplazamiento. Viajar comienza a concebirse a partir del s.XII como una conquista de lo desconocido. Los viajeros de la Alta Edad Media, que eran en su mayoría comerciantes y monjes, se movían buscando una riqueza que no se condensaba exclusivamente en lo material. El contacto con lo ajeno, lo extraño, era uno de los principales atractivos de este viajar en busca de lo otro. Y es precisamente en la reiterada aparición de monstruos y criaturas fantásticas donde el contacto con lo ajeno, lo maravilloso, arroja la riqueza de estas experiencias. Claude Kappler<sup>601</sup> tiene un ensayo sobre estas criaturas en la Edad Media. Propone, precisamente, la importancia de estos viajes como medio para descubrir tres tipos de verdad: la referente al mundo, la referente a uno mismo, y la referente a una instancia superior conducente a los orígenes y a la existencia de los dioses. En los viajes de Marco Polo se observan especialmente estas tres verdades. El viaje surge así como camino para el conocimiento pero

---

<sup>601</sup> Kappler, C. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal, 2004

también, pensemos, como camino para el acontecimiento. Es precisamente en Marco Polo, que comienza su relato hablando de cómo su padre y su tío se encaminaban a descubrir el mundo, donde la senda del conocimiento externo sugiere ya también el viaje interno. El relato permea las fronteras espaciales y pivota también en torno a las temporales, pues muchas distancias se describen en función del número de días de camino dedicados (tal territorio tiene una extensión de siete jornadas). El espacio está, lo vemos, intensamente enhebrado al tiempo. Y uno y otro son relativos en el relato de Polo. Un relato que surge, según la historia original, en el encuentro entre el veneciano y Rustichello de Pisa en una celda que ambos compartieron en la ciudad de Génova, pues Polo cayó preso en su regreso a Venecia desde Asia. Me llama la atención, por ello, que uno de los relatos más tempranos y maravillosos del género de los viajes se fraguara, no obstante, en un pequeño habitáculo. Así imagino a Marco Polo y Rustichello en la celda, embarcados en navíos rumbo de ningún lugar, abriendo con las palabras pequeños portales, espacios en los que poder trascender. Privados ambos de su libertad, Marco Polo habla y Rustichello escucha<sup>602</sup>, historias remotas lejanas que abren, necesariamente, un espacio en la celda.

### ♣ *Hombres que son como lugares mal situados*

Es en el romanticismo cuando el viaje se tiñe de connotaciones innegablemente poéticas. Dejando atrás los viajes del medievo, el romanticismo rescata la tradición viajera vinculada al amor por la naturaleza y la contemplación. No obstante a mitad de camino de Marco Polo y los románticos encontramos en el Renacimiento también distinguidas figuras que han hecho del viaje parte de su crear. Es el caso de

---

<sup>602</sup> Las resonancias analíticas de esta escena son inevitables pues quedan establecidos de forma clara los dos polos del discurso: el que relata las maravillas y el que las escucha. Rustichello queda anudado al lugar del analista, el lugar de la escucha, del recibir y también del dar, esta escucha es siempre un lugar activo. Que en el caso del escribano se transforma también en creación. Maravillas, espacios y tiempos también son los que se abren en plena sesión mientras la palabra, como ensalmo ya lo dijo Freud, fluye entre uno y otro.

Montaigne que en 1580 inicia un viaje que le llevará a recorrer durante casi un año y medio Francia, Alemania, Suiza y finalmente Italia. El objetivo de Montaigne queda ya lejos de los motivos comerciales que propulsaban los viajes medievales y lejos también de los futuros motivos turísticos. Se adhiere en mayor medida a la búsqueda religiosa y antropológica pero tampoco se trata exclusivamente de una peregrinación. En el viaje de Montaigne ya encontramos los ecos de la “búsqueda personal” que más tarde empapa el viajar romántico. Recordemos además que nueve años antes del viaje, el escritor había decidido retirarse de la actividad pública para descansar, leer y escribir en la famosa torre de su castillo. Lo que desde mi punto de vista indica que este viaje, este movimiento supone la cristalización, la emergencia de algo que se ha estado gestando en la inmovilidad de los años anteriores. El humanismo de Montaigne queda también de esta manera adherido a su viajar y su escribir el viaje. Podríamos concebir entonces, así lo proponen Marinas y Thiebaut, al viaje como forma. Del mismo modo que para Zambrano forma era el sueño. En Montaigne podemos recurrir al “viaje como forma de vida y como forma de escritura”<sup>603</sup> Mas, pregunto, ¿escritura exclusivamente cifrada en los *Diarios* o escritura vital?. Es decir, ¿es el viaje una escritura en sí mismo? Como forma, sin necesidad del cuño de la letra, ¿puede esto ser conjugable? Del mismo modo que el sueño, dijimos, podía ser considerado como escritura, escritura onírica. ¿Hay un género específico de la escritura del vivir en forma de viaje? ¿De qué manera nos escribimos al viajar? ¿Desde dónde? ¿Hacia dónde?

Como señalan Marinas y Thiebaut, el viaje en Montaigne viene acompañado de una huida, de un desasosiego y un cuestionamiento implícito y continuo de la identidad. El viaje es concebido entonces como terapéutica.

“la propia identidad es insegura, la propia vida está llena de alteraciones que desasosiegan. Y, de nuevo, sólo el viaje parece curarlas”<sup>604</sup>

Una terapéutica que no se limita exclusivamente al plano espiritual sino

---

<sup>603</sup> Marinas, J.M y Thiebaut, C. “Michel de Montaigne: el ensayo, el viaje y el sujeto” Estudio preliminar de Montaigne, M. *Diario de Viaje a Italia*, edición y traducción al cuidado de José Miguel Marinas y Carlos Thiebaut, Madrid, Debate, 1994 p.XXIV

<sup>604</sup> *Ibíd.* p.XVI

también al corporal pues el diario de viaje de Montaigne está atravesado por un cuerpo. Un cuerpo que se duele constantemente, itinerante el dolor según el día, según el viento, ensalmo el agua. Entienden Marinas y Thiebaut que esta huida que provoca el viaje arriba a la escritura y reescritura del diario de viaje y también a sus *Ensayos*<sup>605</sup>, una escritura que vuelve de nuevo a fraguar la subjetividad del viajero. Entiendo que el viaje marca esa distancia, despojarse de algo para volver a conjurarlo. En el viaje muy probablemente no se trate de encontrar, sino de perder. Un despojamiento que compromete al viajero. Hay también un importante componente ético en este viajar, donde lo éxtimo y lo íntimo confluyen en la participación del viajero con lo que acontece. Una participación que se acentúa manifiestamente en la escritura del *Diario*, pues escribir es compartir, participar y hacer partícipe. Hay en este hacer 'con' el viaje un hacer 'con' la historia a través del movimiento y la escritura. Una escritura del viaje a la que han recurrido los escritores desde antiguo tanto de forma indirecta (haciendo viajar a sus personajes) como de forma directa (emprendiendo ellos mismos el viaje).

Goethe viaja a Italia en el otoño de 1786, lleva anhelando y preparando el viaje once años. Roma se había convertido ya desde comienzos del s.XVIII en centro de un peregrinaje cada vez más eminentemente artístico. Roma ejerce sobre él una suerte de transformación. En palabras de Zambrano:

“Goethe se salvó en Roma. Quiero decir que si no es acogido por Roma, si no encuentra su iniciación en Roma, hubiera acabado como Werther, su personaje; se hubiera suicidado”<sup>606</sup>

Como señala la filósofa, Roma significa para el poeta más que un lugar, un hito, una iniciación, una salvación. En Roma, cuenta Goethe en sus *Memorias*, se entrega, entre otras cosas, al erotismo de la mano de una prostituta. Este amor carnal, piensa Zambrano, le salva del amor abstracto. Es pulsión y vida lo que el

---

<sup>605</sup> La hipótesis desde la que parten en todo momento Marinas y Thiebaut es la íntima relación de ambos escritos. En este sentido tercian: “El *Diario de viaje* es un hito de la reflexión que parte de los *Ensayos* y a éstos vuelve” *Ibíd.* p.XXVI

<sup>606</sup> Palabras de Zambrano sobre el poeta en la ya citada entrevista con otro poeta, Colinas. Véase Colinas, A. *El sentido primero de la palabra poética*, *Op.cit.* p.366

poeta encuentra en Roma y lo que transforma también su obra. El poeta recorre distintas ciudades de Italia: Verona, Venecia, Roma, subida al Vesubio, Nápoles, y vuelta a Roma, de la mano de Leonardo y Miguel Ángel. Recorre los senderos italianos deleitándose en la vida, la comida, la carne y también el arte y por supuesto la naturaleza, fe de ello dan las decenas de cartas que escribe a su círculo de Weimar. También lleva un diario de viaje, precioso texto que ha llegado hasta nosotros plagado de dibujos, anotaciones y pensamientos. El poeta romántico se ve impelido a formar parte de esta naturaleza, a ser él también movimiento. Del mismo modo que el viaje salva a Goethe del amor abstracto al hacerle disfrutar de la piel, Italia también le salva de la belleza abstracta, ofreciéndole su propia epidermis montañosa. Hay una importante erótica en el viaje que impele al creador a hundir las manos en la tierra, las gargantas, la pulpa de los caminos, la lava de los volcanes. Como expresa Goethe al subir al Vesubio: “¡Si la Naturaleza en acción nos diese un río de lava! Ahora apenas puedo esperar el momento de tomar parte en aquel gran espectáculo”<sup>607</sup> El poeta necesita “tomar parte”, por ello viaja.

Es el movimiento romántico el que coloca el paisaje en su estatuto actual. Un paisaje que reconcilia el exterior y su reflejo interior, como reflexiona Victor Hugo al hablar de su viaje por los Pirineos en 1843. Este paisaje interior que remite sin duda a San Agustín y que ya encontrásemos en el viajar de Montaigne e incluso en el de Marco Polo. La visión existencialista del mundo moderno que inaugura el romanticismo queda especialmente recogida en los libros de viaje escritos en el s.XIX. El viajero romántico, en la línea con la reinterpretación que Calvino hace de Marco Polo, concibe el viaje como fin en sí mismo, viaje interior. Inauguran el placer del viajar, pues no implica la obtención de riquezas sino es el viaje el propio tesoro. Así Victor Hugo transita los Pirineos mientras intercala el relato de las guerras carlistas, la cultura vasca, la importancia de la comida y un importante reguero propio de emociones y sensaciones ante el paisaje. El diario de viaje lo completan dibujos y flores secas con las que el escritor quiso ilustrar la esencia de la naturaleza

---

<sup>607</sup> Goethe, W. *Viaje a Italia*, tomo I, Traducción al cuidado de Fanny G. Garrido, Madrid, Biblioteca Clásica, 1891 pp.234-235

que transitaba. Una naturaleza que el viajero se ve impelido a compartir. Como la confesión, el género de viajes nace para compartir el conocimiento, la vida, el movimiento. Por ello Victor Hugo se dirige en estas crónicas siempre a la figura del lector, en ocasiones ocupada por su amigo el pintor Louis Boulanger, como excusa para interpelar al que lee, al que lee para que él siga viajando. Resulta especialmente significativo que abra ya así el diario:

“Vosotros, los que sólo viajáis con la mente, los que vais de libro en libro, de pensamiento en pensamiento, y nunca de país en país; vosotros, los que pasáis todos los veranos a la sombra de los mismos árboles y todos los inviernos al calor de la misma chimenea, queréis que os cuente todo lo que he hecho y todo lo que he visto desde que dejé París, para mí, como un vagabundo, para vosotros como un solitario. Sea. Obedezco”<sup>608</sup>

El viajero, el escritor, se cede en este errar que es el viajar y el escribir. Obedece, como señala de manera esclarecedora Victor Hugo, desde una identidad vagabunda y nómada. Obedece al inmóvil, al lector que exige el relato para poder atesorar también la sensación, el vaivén. Y el escritor al relatar este vaivén también se mueve, acompasando el ritmo de la escritura con las idas y venidas del viaje, como lo hace al soñar, lo vimos, adaptando los músculos, el corazón y los pulmones a la experiencia onírica. Así la escritura de este viaje adapta también su respiración, acelerada por momentos, a la respiración de un mundo que también viaja, no para encontrarnos, sino para perdernos. Escribir el viaje calma y aviva la sed de ambos, lector y escritor, que se esfuerzan por encontrar algo a lo que aferrarse en este vértigo continuo que implica la vida, el viaje.

Esta tradición viajera es la que impera aún en día, pese a estar atravesada mortalmente por el tardocapitalismo y las redes sociales. Antes uno viajaba para encontrarse y escribirse, actualmente el *selfie* ‘*orbis terrarum*’ ha sucedido al diario de viaje. Mas no sigamos por esta senda de amargura recalcitrante. Y volvamos al viaje.

Al hablar de las ruinas del sueño mencionamos páginas atrás el viaje de Unamuno a Pompeya. Se trata de su primer viaje y también de su primer libro

---

<sup>608</sup> Hugo, V. *Viaje a los Pirineos y Los Alpes*, Ed. de Juan Pedro Bator, Barcelona, Alhena Media, 2012 p.17

completo<sup>609</sup>. El diario, inédito hasta ahora, conforma la primera obra del filósofo, a la edad de 24 años. Fue un viaje de 49 días cuyo objetivo principal era la Exposición de París de 1899. El escritor aprovechó así para realizar “el gran tour”, visitando Suiza, Italia y Francia, recorrido cultural iniciático de la época. El viaje tiene también, es innegable ya desde los griegos, ese carácter ritual, ese hito de paso. El joven filósofo había terminado la carrera hacía poco y estaba tratando de opositar. El viaje sirve para dar término y dar comienzo, es así plenamente liminar. Por ello me parece especialmente significativo que podamos considerar como primer libro de uno de nuestros grandes escritores, su libro de viajes, el diario de un viajar que ya busca otra entrada.

María Zambrano, profundamente unamuniana como hemos ido comprobando, era también una apasionada viajera. Forzada en un principio a abandonar España, se consideró, no obstante, nómada a lo largo de toda su vida. Residió en México, San Juan de Puerto Rico, La Habana, Roma, Suiza... La filósofa conoció al que sería uno de sus grandes amigos, el poeta Lezama Lima, en una escala en La Habana. Es octubre de 1936, Zambrano, recién casada con Alfonso Rodríguez Aldave, deja España rumbo a Santiago de Chile. De camino paran en Cuba unas semanas. Allí conoce a Lezama. Es un encuentro fugaz y fortuito que sin embargo se inscribe por mérito propio en la vida de ambos. De hecho para Zambrano Lezama es La Habana y La Habana, declaró en varias ocasiones la poeta, se había revelado ante ella como su “patria prenatal”, en efecto su *Cuba Secreta*. Años más tarde, con un pie en Cuba y otro en Puerto Rico, la filósofa afianza aquella amistad que ya no la abandonaría nunca pues continuarían visitándose, escribiendo y compartiendo la vida hasta agosto de 1976, cuando muere el poeta.

Hay gente en las fronteras.

Hay gente que nos recibe.

---

<sup>609</sup> Anteriormente se creía el primer libro el conocido como *Cuadernos de juventud*, mas los cuadernos son fragmentos, apuntes, poemas, mientras que este diario tiene ya formato de libro. En las últimas brazadas de la redacción de este trabajo tuve conocimiento de la inminente presentación de tal obra en el Ateneo de Madrid, en enero de 2017. Véase Unamuno, M. *Apuntes de un viaje por Francia, Italia y Suiza*, edición de Pollux Hernández, Madrid, Oportet Editores, 2017



Hay intersecciones humanas necesarias que sólo el viaje produce <sup>610</sup>.

Años más tarde la filósofa vuelve a Europa. Pasa largas temporadas entre París y Roma, instalándose en esta última en 1953. Es en Roma, ciudad que para la filósofa representa el corazón absoluto, donde ya comienzan a perfilarse los contornos de su razón poética, desarrollada plenamente en el retiro en Suiza, en La Pièce. No obstante para llegar allí debe pasar primero por Roma. Cuando digo esto me refiero a que toda ella debe pasar por Roma, su escribir, su pensar, su pasear, deben de conocer Roma antes de poner rumbo a la inmovilidad del movimiento que más tarde representarían los años en La Pièce. Es Joaquín Verdú<sup>611</sup> el que localiza en la Roma zambraniana la importancia concedida a la palabra como estatuto del segundo nacimiento. Lo que no resulta en absoluto extraño pues es en Roma donde termina de desarrollar ese gigante llamado *El Hombre y lo Divino*. En la itinerancia del pensamiento zambrano quedan, no puede ser de otra manera, entrecosidos todos sus traslados. Pues siempre hay algo que acompaña al texto, así lo explica Miguel Marinas “*con-texto* es lo que está tejido con. Es el entramado que se tensa en el bastidor, la tela blanca por entre cuyas hebras se desliza y compone la figura de colores de un bordado”<sup>612</sup>. El contexto que acompaña los viajes, los continuos traslados, confiere también un particular tacto a este bordado de hebras mestizas donde lo íntimo y también lo éxtimo, como señala Marinas, afecta no sólo al consciente sino también al inconsciente. El inconsciente también viaja cuando

---

<sup>610</sup> Años después, ya muerto Lezama, Zambrano recordaría cómo fue ese primer encuentro que ella califica de “inacabable” : “Era José Lezama Lima. Su mirada, la intensidad de su presencia, su capacidad de atención, su honda cordialidad y medida, quiero decir comedimiento, se sobrepusieron a mi zozobra; su presencia, tan seriamente alegre, tan audazmente asentada en su propio destino, quizá me contagió. Estaba segura de reencontrarlo más tarde en un encuentro de esos que no se buscan, que vienen dados o que son nacimientos en la memoria y sus laberintos, en aguas transparentes y profundas, misterio y claridad. Y a través de tantos años sigue, no digo vivo sino viviente, dentro de mí, como si yo hubiera sabido que aquel joven pertenecía a mi vida esencial, sobre la cual pueden caer historias y, a veces, la Historia misma” Zambrano, M. “Breve testimonio de un encuentro inacabable” Liminar en Lezama Lima, J. *Paradiso*, edición de Cintio Vitier, Madrid, Archivos, 1988, p.XV. Resalto especialmente esa “vida esencial” a la que Zambrano siente que pertenece Lezama. Y todo por una escala en La Habana. Después, ya podía caer(les) la Historia.

<sup>611</sup> En una conferencia denominada “Italia como germen de la palabra en María Zambrano” inserta dentro del seminario “María Zambrano en su centenario: Los años de Roma” del Instituto Cervantes, 2004

<sup>612</sup> Marinas, J. M. *La ciudad y la esfinge*, *Op.cit.* p.24

viamos y por ello se ve sumergido en esta creación continua del vivir y el sentir diario. Zambrano lo tuvo siempre muy presente. La filósofa fue paseando su pensar y pensando su pasear por varios países que inevitablemente calaron en su obra, mutuamente pertenecidos<sup>613</sup>. El viajar de Zambrano forjó las distintas etapas de su pensamiento y escritura, lo que arroja la importancia de esta constante distancia que el viajero recorre al partir y al regresar.

La vida, la vida y no sólo el sueño eran para Zambrano un viaje. Mas, al igual que en su particular concepción del sueño, no todas las vidas sino las vidas creadoras, las vidas que hacían de la emergencia, el brotar, su fin último. Como ejemplo señalemos las palabras de la filósofa dedicadas a la vida y obra de Lorca:

“Qué viaje se le dio a recorrer a ese muchacho que antes de morir tuvo que volver a nacer, ejercicio a la vez irreplicable y sin fin. Tuvo que ser así y no de otra manera. Y así se le dio desde el comienzo la facultad de ver y no sólo de sentir el negro sol de la noche”<sup>614</sup>

Vida, viaje y sueño quedan aquí anudados a la figura de Lorca, que tuvo, en opinión de Zambrano, una suerte de visión auroral. Una luz que emana el sueño del mismo modo que lo hace el viaje. El viaje también fue importante en la vida del poeta. Hagamos un pequeño ejercicio de rememoración: corre junio del año 1929 cuando Lorca llega a la ciudad de Nueva York auspiciado por su amigo Fernández de los Ríos. Huye de Granada y de una crisis existencial y sentimental que lleva arrastrando desde hace un par de años<sup>615</sup>. Aprovecha la estancia en EEUU para

---

<sup>613</sup> Me resulta especialmente interesante, desde el punto de vista antropológico, esta importante imbricación de la obra y los países de residencia. El pensar y también el escribir de la poeta debieron de verse profundamente penetrados por las culturas de México, Puerto Rico, La Habana, Roma, París, Suiza... No obstante no puedo ahondar mucho más en esta senda que de por seguro requerirme quisiera una investigación completa.

<sup>614</sup> Pertenece al artículo “El destino de ser poeta” que hace las veces de presentación a “Tres poemas juveniles, 1918” de Federico García Lorca publicados en *Boletín de la Fundación F. García Lorca*, nº1. Aquí recogido en Zambrano, M. *Algunos lugares de la poesía*, Op.cit. p.164

<sup>615</sup> Tanto en su epistolario como en diferentes menciones en distintos poemas queda retratada la crisis del poeta. La confluencia de éxito con su *Romancero gitano*, el alejamiento de amigos como Dalí o Buñuel y la ruptura sentimental con el escultor Emilio Aladrén hacen que Lorca necesite cambiar de aires. Así lo expresa públicamente en el estreno de *Mariana Pineda* en mayo de 1929 al decir: “Ahora más que nunca, necesito del silencio y la densidad espiritual del aire granadino para sostener el duelo a muerte que sostengo con mi corazón y con la poesía” en García Posada, M. *Lorca: Interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal, 1981 p.55. No obstante Granada no bastó, y el poeta partió rumbo a Nueva York donde la poesía ganó ese duelo a muerte. Véase Lorca, F. *Poeta en Nueva York*, ed. María Clementina Millán, Madrid, Cátedra, 2016

matricularse en clases de inglés e impartir conferencias en la Universidad de Columbia. Más tarde pasará unos meses en La Habana. Le impresiona profundamente Nueva York, los rascacielos, el jazz, la multitud de salas de cine... El poeta, que paseaba con orgullo su procedencia granadina, se encuentra de repente con la ciudad de la ciudad. Lorca que procedía de un pequeño pueblo de la Vega de Granada, enraizado en la tierra y el agua andaluzas, topa con Nueva York en un momento necesario. Pues más que viaje es huida este periplo neoyorquino del de Fuente Vaqueros. Comienza a escribir al poco tiempo de llegar, en el mes de agosto, atestiguando la terapéutica del viaje.

“El viaje a Nueva York puede decirse que enriquece y cambia la obra del poeta, ya que es la primera vez que éste se enfrenta con un mundo nuevo”<sup>616</sup>

Un mundo nuevo que, no obstante, viene de la mano de lo ya vivido. Pues si algo es constatable en la escritura neoyorquina de Lorca es la rememoración continua de la infancia. Parece así esta experiencia enmarcarse en la tradición romántica de un Victor Hugo que también viajaba por Los Alpes y los Pirineos al encuentro de su pasado. Infancia y muerte siempre presentes en la obra del poeta. No obstante resulta paradójico, y muy relevante, cómo en los poemas de Lorca de esta etapa quedan enhebrados los recuerdos continuos al hierro y cristal de los edificios, todo junto al surrealismo de la ciudad que no duerme, el bullicio del Harlem, la infancia del poeta. A Lorca, sumido en el vaivén de la recién estrenada polis, no paran sin embargo de asaltarle recuerdos de la niñez. Resulta curioso precisamente porque es ésta la primera vez que el poeta sale de España, lo que hace de este poemario también un diario y un libro de viajes<sup>617</sup>. Curioso resulta que sea entre los rascacielos, el bullicio, los letreros de neón, las pieles negras como madrugadas, las pantallas de cine, la música de un saxo tenor, donde el poeta

---

<sup>616</sup> Nota de Lorca a su amigo Francis C. Hayes, recogido en García Posada, M. *Lorca: Interpretación de Poeta en Nueva York*, *Op. cit.* p.58

<sup>617</sup> Así lo concibe el poeta y arquitecto Gaspar Jaén que realiza un interesante estudio urbanístico de Nueva York de la mano del poemario de Lorca. Véase Jaén i Urban, G. *El paisaje urbano de Nueva York en la obra escrita de Federico García Lorca*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2014

recuerde. Curioso que deba viajar para hallar su infancia en lo más profundo de Nueva York. Curioso también que en su posterior estancia en Buenos Aires entre 1933 y 1934 explicara en una entrevista la importancia de esta infancia que el poeta afirmaba llevar siempre consigo en sus viajes.

“Amo a la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor de tierra. La tierra, el campo, han hecho grandes cosas en mi vida. Los bichos de la tierra, los animales, las gentes campesinas, tienen sugerencias que llegan a muy pocos. Yo los capto ahora con el mismo espíritu de mis años infantiles. De lo contrario, no hubiera podido escribir *Bodas de Sangre*”<sup>618</sup>

La tierra. De la que uno viene y a la que uno va. No hay más. En esencia se trata de eso. La escritura de Lorca da fe.

El granadino es consciente de la importancia de este imaginario arcilloso en su creación literaria. Los animales, las lunas, los pozos, la techumbre de casas blancas, conforman mapas que nos conducen a nosotros, como lectores, por la senda de la vida del poeta.

Jung, lo vimos, se preguntaba si un escritor que no fuera alemán podría haber escrito *Fausto*. Lorca tenía claro que sólo esa tierra andaluza de un adulto-niño podía haber engendrado *Bodas de Sangre*. No pretendo con ello retomar aquí el debate sobre el arquetipo, pero innegablemente la tierra se escribe a través de nuestras letras, Lorca lo sabía. Como también sabía que el viaje, la fractura Granada-Nueva York, conformaría una falla en su obra. De hecho comienza a escribir poemas al poco tiempo de llegar y es que la producción lírica en la gran manzana fue tan grande que el poeta consideró durante varios años que estaba escribiendo no uno, sino dos libros distintos (*Nueva York* y *Tierra y Luna*). Más de trescientos poemas decía Lorca que había escrito para ambos proyectos, por ello la necesidad de no hacer un volumen tan extenso<sup>619</sup>. No obstante, elucubro, esta disociación podría también deberse a la también importante disociación que experimenta el poeta en la ciudad

---

<sup>618</sup> Lorca, F. *Obras completas* III, Edición de Miguel García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, p.526

<sup>619</sup> García Posada, M. *Lorca: Interpretación de Poeta en Nueva York*, *Op. cit.* pp.31 y ss.

de Nueva York. Pues uno de los proyectos, en un primer momento, quiere llamarlo *Nueva York* o *La ciudad* pretendiendo describir las características de la enorme colmena americana. El vector socio político puesto sobre la mesa. En este sentido, en la que es considerada como la última entrevista que concedió el poeta antes de que lo mataran, asegura de este poemario que se trata de un libro “en el que la parte social tiene una gran importancia”<sup>620</sup> Mientras el otro proyecto, *Tierra y Luna*, de carácter más personal y subjetivo, pretende integrar las importantes influencias surrealistas que empapan ya su obra. Finalmente reconcilia ambos proyectos en un título sin duda significativo: *Poeta en Nueva York*. Ese “en” resulta importantísimo, pues enhebra al poeta a la ciudad, aceptando que es precisamente ésta la responsable de que brote a chorros en Harlem Fuente Vaqueros.

“¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem!”<sup>621</sup>

El lamento de Lorca queda retratado en este poemario cuajado de versos surrealistas, cabezas de caballo, grietas, uñas, mejillas, salamandras y sueños. Sobre todo sueños. Hay en esta obra del poeta una importantísima presencia del fenómeno onírico. En primer lugar debida indudablemente a la influencia cada vez mayor del surrealismo en la generación del 27 y en segundo lugar, opino, se trata de la noción de la propia y enorme polis también como un sueño. El ensueño de los pasajes de Benjamin. Nueva York se yergue ante el poeta como una ciudad siempre iluminada en la que no hay lugar para la noche y precisamente por no haber lugar para la noche, todo (vigilia y sueño) toma forma de pesadilla.

“No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta!”<sup>622</sup>

---

<sup>620</sup> Lorca, F. *Poeta en Nueva York*, *Op.cit.* p.25

<sup>621</sup> Grito más que verso perteneciente a “El rey de Harlem” *Ibíd.* p.118

<sup>622</sup> Perteneciente al ya clásico poema “Ciudad sin sueño. Nocturno del Brooklyn Bridge” *Ibíd.* p.143

La ciudad sin sueño, la que no duerme, se presenta sin embargo al poeta granadino como parte del ensueño moderno, una ciudad casi espectral y sin embargo viva, ruidosa y apabullante. El surrealismo de los versos de Lorca se mezcla magistralmente con este lamento tan suyo que viene arrastrando a lo ancho de su obra.

“Era mi voz antigua  
ignorante de los densos jugos amargos.  
La adivino lamiendo mis pies  
bajo los frágiles helechos mojados.  
¡Ay voz antigua de mi amor!  
¡Ay voz de mi verdad!  
¡Ay voz de mi abierto costado,  
cuando todas las rosas manaban de mi lengua  
y el césped no conocía la imposible dentadura del caballo!  
Estás aquí bebiendo mi sangre,  
bebiendo mi humor de niño pasado,  
mientras mis ojos se quiebran en el viento  
con el aluminio y las voces de los borrachos”<sup>623</sup>

De nuevo el ¡Ay!, interjección típica del poeta, lamento, señal, mapa sonoro de lo que duele. Mas es un ¡Ay! distinto que ha experimentado un cambio profundo desde el *Romancero gitano*. Los versos se muestran fragmentados, hay mayor frialdad y mucha mayor libertad en la composición de imágenes. Esta diferencia profunda la marca la distancia del viaje. Una distancia que no impide, sin embargo, echar constantemente la vista atrás. Al poeta le duele Harlem del mismo modo que le duele la verdad que encuentra en su pasado. Esta concepción platónica de la verdad que aparece de forma reveladora en la confesión, la experiencia analítica y también la poesía surrealista. Comenzábamos el capítulo dedicado a la confesión señalando

---

<sup>623</sup> Primeras tres estrofas del “Poema doble del Lago Eden” *Ibíd.* p.153

los puntos de convergencia que, según Zambrano, se encuentran entre este género y la escritura surrealista. En el surrealismo que impregna el Nueva York andaluz del poeta se halla también esta intersección entre lo onírico y el lamento confesional de la tierra. Un lamento por la infancia perdida, la visión concedida y la dolorosa creación que se encontraba siempre a medio camino de una y otra. Al igual que los poetas románticos que encuentran en el viaje el ansiado recuerdo de la infancia, este Lorca neoyorquino encuentra también en el puente de Brooklyn al niño que aún no había presenciado la violencia del mundo. Una violencia de la que se desprende el viajero a través de su errar, su pasear.

Pasear es una de las actividades a las que más se dedicó el poeta en su estancia americana, como comentaba A. del Río, amigo suyo en EEUU<sup>624</sup>. De hecho el poemario se abre ya con el poema “Vuelta de Paseo” que marca el tono de lo que será la obra. Lorca en Nueva York se mueve entre la desolación más absoluta y el más absoluto gozo. Hay placer en este poeta, toda su obra es implícitamente erótica. Y hay erotismo en esta ciudad que el granadino rechaza y anhela a un mismo tiempo. Por ello pasea, para olvidar la perdida Granada y olvidar también la recién hallada Nueva York. Paseos que se inscriben en la tradición poética de Baudelaire o la filosófica de Benjamin. La disolución del sí mismo lograda a través del paseo. Con este lirismo lo explica el escritor Ortiz Alberó:

“Buscar al otro que es uno mismo, buscar su cuerpo, que es el propio, y entrar en él, privilegio incomparable del que goza el poeta. Lo dice y escribe Baudelaire, poeta y paseante que también se arrebata y diluye, que se embriaga, en soledad, en una comunión universal con las multitudes. Y su soledad es activa y fecunda, porque también para él errar es trabajar, hurgar y excavar, demorarse, buscar lo maravilloso que nos envuelve y nos impregna aunque apenas lo veamos”<sup>625</sup>

Como señala Ortiz Alberó el oficio del paseante es el de errar, hurgar entre las ruinas, encontrar, como Polo, las maravillas. Es Baudelaire el que imprime las primeras connotaciones positivas actuales a la palabra *flâneur*, pues pese a que el

---

<sup>624</sup> Lo recoge García Posada, M. *Lorca: Interpretación de Poeta en Nueva York*, Op. cit. p.57

<sup>625</sup> Ortiz Alberó, M.A. *La danza de la muerte: bailar lo macabro en la escena, la literatura y el arte contemporáneos*, Madrid, Fórcola Ediciones, 2015 p.70

romanticismo ya mediante la concepción del viaje asumía el caminar como acto creativo, se trata de un pasear por la naturaleza, no por las calles de la ciudad. Y eso hace el *flâneur*, deambular, errar, vagar. Es un animal urbano. El romanticismo no podía atribuir a la urbe el éxtasis que sí les proporcionaban las caminatas por la naturaleza. Y hacían bien, pues el pecado del *flâneur* no está relacionado con el éxtasis. El errante se limita a observar, sacado de sí como en el éxtasis, pero diluido sin embargo en el correr de la multitud urbana. Quizá y sólo quizá pudiéramos hablar de éxtasis en su torsión moderna. No obstante, no considero tan importante etiquetar esta experiencia del paseo como éxtasis, tiene entidad propia por sí misma. El paseante no busca, sencillamente se pierde, en muchas ocasiones en barrios que no conoce. Lo fundamental, de hecho, es este desconocimiento pues fomenta la despersonalización de este errabundo caminar. Una despersonalización que, sin embargo, como destaca Benjamin, no pierde su radical individualidad<sup>626</sup>. Por ello precisamente se trata de una actividad tan compleja. Ya en Montaigne encontrábamos esta actitud tempranamente esbozada:

“(Si está feo a la derecha, tiro a la izquierda, si me encuentro mal para montar a caballo, me detengo.) (...) ¿He dejado algo sin ver detrás de mí? Me doy la vuelta; sigue siendo mi camino. No trazo ninguna línea cierta, ni recta ni curva”<sup>627</sup>

Con esto no quiero decir que Montaigne practicara la *flânerie* pero sí me gustaría llamar la atención sobre esta manera de viajar del francés en la que queda perfectamente perfilado el desconocimiento del destino final. La actitud aquí del escritor resulta tempranamente moderna, inmediata. De hecho volvamos a introducirnos en los pasajes para recordar una cita que rescata Benjamin del escrito de Edmond Jaloux “El último *flâneur*”:

---

<sup>626</sup> Esta es la diferencia que destaca el filósofo entre el *flâneur* y el común ‘mirón’. En Benjamin, W. *Libro de los Pasajes*, *Op.cit.* p.433

<sup>627</sup> Cita destacada por Marinas y Thiebaut en la introducción del volumen ya destacado. Montaigne, M. *Diario del Viaje a Italia*, *Op.cit.* p.XXX



“Salir cuando nadie le obliga, y seguir su inspiración como si sólo el hecho de torcer a derecha o a izquierda constituyera ya un acto esencialmente poético”<sup>628</sup>

La elección inspirada de este caminar podemos apreciarlo ya en el viajar de Montaigne. Resulta especialmente interesante este paralelismo que enlaza la aleatoriedad entre izquierda y derecha, o lo que especialmente destacaba Montaigne “sigue siendo mi camino” y Jaloux “cuando nadie le obliga”. El camino le pertenece al viajero. Pese a desplegarse ante él, el viajero elige libremente ir hacia atrás o hacia delante, derecha o izquierda, sin trazar ninguna línea como recalca Montaigne. El viaje permite dejar estas líneas atrás, inaugurando una libertad casi poética. Como vemos el relato del movimiento de Montaigne es esencialmente moderno. Sin embargo el paseante moderno que elogiaba Benjamin responde a otro tipo de características. De hecho, se trata de una actividad que no puede ser desarrollada por el turista pues requiere calma, dedicación y repetición.

Franz Hessel, colega y amigo de Benjamin, escribió en 1929 la obra *Paseos por Berlín*, reseñada por el propio Benjamin. En ella el escritor recorre su ciudad, Berlín, llegado recientemente desde París tras la Primera Guerra Mundial. Como en Benjamin, París y Berlín van de la mano. Hessel recorre por lo tanto estas calles que son las de su infancia, al modo de los *flâneurs* clásicamente modernos como Baudelaire, figura reivindicada especialmente en los *Pasajes*. Precisamente por ello Benjamin al escribir la reseña sobre este libro de su amigo la titula “El regreso del *flâneur*”<sup>629</sup>. Para Benjamin todo implicaba una suerte de retorno, era necesario recuperar estos restos, como queda claro a través de sus pasajes, obra que por cierto nace de un encargo a cuatro manos (las de Benjamin y las de Hessel) realizado por una revista en 1927. Son estos desechos, estas anécdotas cotidianas de la ciudad las que busca el paseante que ha debido, para ello, de modificar su atención. El paseante, al contrario que el viajero al uso, no se halla atraído por lo exótico, la

---

<sup>628</sup> El artículo original fue publicado en *Le Temps* en 1936. Aquí en Benjamin, W. *Libro de los Pasajes*, *Op.cit.* p.439

<sup>629</sup> Así lo relata José Muñoz-Millanes en la introducción a la obra de Hesse recientemente publicada en nuestro país. Véase Hesse, F. *Paseos por Berlín*, Madrid, Errata Naturae, 2015 p. 9

otredad manifiesta y siempre presente del monumento y el museo. Sino por lo cotidiano del fluir urbano, sucio, frío, siniestro en gran medida. Tanto para Hessel como para Benjamin el merodeo, el vagabundeo, el paseo en base a estos términos requiere aprendizaje pues debiera ser considerado un trabajo y más allá, un arte. Como trabajo es el sueño, muy cercano a este paseo pues “callejear es el ritmo de este adormecimiento”<sup>630</sup>. Para Benjamin este adormecimiento, este *spleen* de Baudelaire, acompaña al *flâneur*, del mismo modo que el tedio acompañaba también al relato del sueño. En esta senda vimos la atemporalidad del sueño que también halla Benjamin en la *flânerie* como una actividad capaz de retener, acumular el tiempo. Así lo expresa cuando escribe: “Cargar tiempo, como una batería carga electricidad: el *flâneur*”<sup>631</sup>. ¿Es este poético vagabundeo una suerte de *epoje* como era el sueño? O quizá al contrario, ¿en vez de suspender el tiempo haga que éste pese de manera aún más intensa? Acumular, cargar, dice Benjamin. Eso propicia el movimiento, un errar sin duda poético que ya reivindicara Baudelaire en los poemas en prosa de *Le Spleen de Paris*<sup>632</sup>.

Destaco especialmente el diálogo establecido en el texto *El extranjero*, donde hay una voz que pregunta al enigmático forastero qué es lo que ama, si quizá puede decir que ama a su padre, o a su madre, o a sus amigos, o quizá a su patria... El extranjero contesta que no tiene nada de eso y dice con respecto a su patria: “Ignoro en qué latitud se encuentra”. La voz continúa entonces preguntando si ama la belleza, el oro o la figura de Dios, las respuestas son siempre esquivas y negativas hasta que finalmente se da este intercambio:

---

<sup>630</sup> Benjamin, W. *Libro de los Pasajes*, *Op.cit.* p.132

<sup>631</sup> *Ibid.* p. 133

<sup>632</sup> Baudelaire rescata este término inglés que no obstante ya está en los griegos, para referirse a un aburrimiento, una espera desgana, una tristeza tediosa difícilmente traducible. Pretende el poeta más que una actitud o sensación referir un humor, a la manera clásica. Y pese a que se trata de una sensación muy cercana a la melancolía, no utiliza este humor ampliamente descrito en la literatura. Baudelaire rescata el término para nombrar algo, como forma literaria altamente condensada. No será hasta muchos años después cuando se aprecie la importancia de esta obra del francés que en palabras de Octavio Paz, inaugura el género moderno. Otra de las figuras claves que reivindican la importancia de Baudelaire en el canon literario es Benjamin, que lee el concepto de *spleen* y de *ennui* como rasgos de la ciudad industrial. Benjamin toma conjuntamente a Poe y a Baudelaire para hablar de estas multitudes de la urbe sumergidas en el tedio vital, el *spleen* baudelairiano.

“- Y ¿qué amas entonces, insólito extranjero?

- Amo las nubes... las nubes que pasan... allá lejos...allá lejos...¡Las maravillosas nubes!”<sup>633</sup>

El paseante que propone Benjamin desde Baudelaire imita este movimiento de las nubes que pasan, siempre en poético movimiento, sumergidas en una soledad fecunda como la de la confesión, una soledad tediosa que en este paseante moderno está enhebrada a la multitud urbana.

Es posible que el Lorca que paseaba por las calles de Nueva York también lo hiciera a imitación de las nubes, de Baudelaire, Benjamin o Hessel. Es probable que también jugara a perderse a izquierda o derecha, delante o detrás por las calles de ónice de Harlem. Lorca que, tras unos meses en Nueva York, ya no era turista sino paseante. El viaje logra esa transmutación de la identidad, ese brotar de la infancia entre la multitud de Park Avenue, esa soledad fértil, esos pasos sin destino determinado que uno escribe en la acera como poemas.

### ☛ *Fort-Da*

La Casa Museo de Sigmund Freud, en Viena, realizó en verano del 2014 una exposición sobre una de las mayores pasiones del analista. Bajo el título “Los viajes de Freud. Experiencia cultural, pensamiento psicoanalítico”, la muestra recogía fotografías, postales, cartas y escritos que abarcaban desde el primer viaje de Sigmund, cuando con tres años se mudaron sus padres a Viena, hasta el final traslado a Londres en 1938 , poco antes de la Segunda Guerra Mundial. Entre ambos traslados se encuentra la multitud de viajes realizados. A Freud le apasionaba viajar, como enunciaba la exposición, tanto como experiencia cultural como eslabón de su pensamiento psicoanalítico. Solía reservar para sí unas semanas de verano entre finales de agosto y principios de septiembre, alejado de su familia, con el fin de poder viajar. Viajaba frecuentemente con su hermano menor Alexander, su cuñada

---

<sup>633</sup> Baudelaire, C. *Spleen de París*, traducción de Pablo Oyarzun, Santiago de Chile, LOM, 2008 p.17

Minna, Sándor Ferenczi y otros amigos.

Hace poco fueron publicadas en castellano una gran parte de las cartas<sup>634</sup> que escribió durante estos periplos. Como sabemos, el analista fue un prolífico escritor de cartas, desde las dirigidas a Martha<sup>635</sup>, como todo el desarrollo de su corpus apreciable en las intercambiadas con Fliess o las ya más maduras con Abraham o Jones, entre otros. A las que nos referimos aquí especialmente son misivas que el viajero escribe desde parajes de Estados Unidos, Holanda, Grecia, Inglaterra o fundamentalmente Italia, país que el analista visitó en más de veinte ocasiones. Adoraba Italia como cuna de la civilización, exuberante, artística. Precisamente en esta correspondencia descubrimos la importancia que daba Freud al terreno del arte y la creación, por muy reacio y escéptico que en ocasiones se mostrara con él.

Como el sueño, el viaje también es un trabajo. Freud solía anotar los detalles de cada recorrido en un diario de viaje al que hace referencia en varias ocasiones, aunque desafortunadamente para nosotros, señala Tögel, no ha sido localizado aún<sup>636</sup>. El analista, antes de emprender el trayecto, se preparaba durante meses, estudiando concienzudamente guías de viaje y mapas, así como leyendo literatura procedente del destino a visitar. Hay un conocimiento importante que va de la mano del viaje. Del viaje y en el viaje. Las guías, los mapas, los horarios de trenes, los itinerarios, la particular historia de cada iglesia, de cada piedra. Es un conocimiento investido absolutamente por la pasión del viajero. Un conocimiento que para Freud no remitía exclusivamente al territorio de la historia o la geografía. El polo creativo del viaje se hallaba para el analista también en la ciencia. Quiero decir, en el pensar en el viaje o durante o con, esa es la preposición que buscaba, 'con' el viaje. Un ejemplo de este interés lo encontramos ya en la primera estancia que hace el vienés en Inglaterra, en 1875, donde compra un libro de Neumeyer titulado *Instrucciones para realizar observaciones científicas cuando se viaja*. El Freud que piensa, que observa,

---

<sup>634</sup> Freud, S. *Cartas de Viaje 1895-1923* Edición a cargo de Chrisfried Tögel con la colaboración de Michael Moinar, traducción al cuidado de Carlos Martín, Madrid, Siglo XXI, 2006

<sup>635</sup> Las cartas que envió a Martha cuando eran novios han quedado recogidas en Freud, S. *Cartas a la novia*, Barcelona, Tusquets, 1969

<sup>636</sup> Freud, S. *Cartas de Viaje 1895-1923*, *Op.cit.* p.23

que teoriza, es el mismo que viaja, que viaja para salir de, para tener contacto con lo que no, el que escribe “las muchas cosas bellas que se ven acaban por traer, no se sabe cómo, algún fruto”<sup>637</sup>.

La creación está profundamente enhebrada en este Freud viajero que contempla la galería Uffizi o la torre de Galileo, donde se encontraron el poeta Milton y el mismísimo Galileo, ya preso. En el Freud que escribe desde Florencia explicando que han alquilado una habitación en las colinas, muy cerca de esta torre. Va a pasar allí cuatro días y añade: “En buena compañía: Milton visitó allí a Galileo, en la habitación de al lado hay un autorretrato de Miguel Ángel etc.”<sup>638</sup>. Resultan interesantes también estas presencias que acompañan los viajes. Fantasma de la historia a los que uno visita, fascinado, acompañado. Freud menciona en las cartas frecuentemente a determinados personajes: Milton, Dante, Miguel Ángel, Shakespeare, Byron, Virgilio, Wagner, Rossini y un largo etc. Los viajes conjuran también la aparición de estos fantasmas, eslabones de lo colectivo a los que uno visita como si visitara a un amigo largamente añorado. Freud recorrió las tumbas de algunos de ellos: Dante, Miguel Ángel... Como lo hacemos todos al acercarnos a la Basílica di Santa Croce (“*Onorate l’altissimo poeta*”). Buscamos el osario, amando los restos, fetiches, metonimia de la obra. El viajero busca de esta manera el contacto con lo divino.

Como señala Tögel, tres eran las grandes pasiones de Freud: el psicoanálisis, la arqueología y los viajes<sup>639</sup>, y no necesariamente en ese orden. De hecho el deseo de viajar, en el vienés, data ya desde la época de estudio del bachillerato y no le abandona ya a lo largo de toda su vida. En el bachillerato es también donde Freud, le contaba en carta a López-Ballesteros, aprendió de manera autodidacta el castellano para poder leer *El Quijote*. Sabido es también que en las cartas de su juventud intercambia correspondencia con su amigo Silberstein, firmando éste como

---

<sup>637</sup> *Ibíd.* p.18

<sup>638</sup> *Ibíd.* p.59

<sup>639</sup> En la introducción realizada al volumen de cartas. Titula esta presentación: “Ayer volví a soñar con viajar” Véase *Ibíd.* pp.1 y ss.

Berganza y Freud como Cipión<sup>640</sup>. Algunas de ellas están escritas directamente en español. Ambos amigos fundan en Viena en ese momento una pequeña sociedad secreta a la que llaman Academia Castellana. Es el castellano el idioma que estipulan los dos amigos para hacer sus confidencias, el idioma del secreto, del entre dos, el idioma de la confesión. La sed que tenía Freud por lo otro, por el origen de la cultura, viene de antiguo. Es este Freud de dieciséis años el que anhela viajar, el que imagina los restos de otras civilizaciones y construye castillos en el aire, ruina sobre ruina.

El deseo de viajar se origina en el vienés desde muy temprano y, pese a los múltiples viajes realizados, no hay nada que lo colme. En una carta a Ferenczi que escribe el Freud de 72 años recalca sus “insaciados deseos de viaje”<sup>641</sup> y la envidia que aún le producen los viajes que en ese momento está realizando su colega húngaro. Se trata de un deseo tan intenso y tan permanentemente insatisfecho que Freud ya en los últimos años de su vida reflexiona su posible interpretación. Lo hace en términos, cómo no, de infancia. Una infancia empobrecida que le habría conminado a querer escapar cuanto antes del nido familiar. Al igual que había hecho años antes a la hora de analizar precisamente lo contrario, su fobia al viaje, al ferrocarril; Freud alude a las circunstancias económicas de una infancia muy humilde. El miedo al ferrocarril quedó superado gracias al autoanálisis y remitía, según Jones y el propio Freud, a una fantasía de empobrecimiento, unida al miedo a perder el alimento, en patria transmutada<sup>642</sup>.

---

<sup>640</sup> Personajes de *El coloquio de los perros* de Cervantes. No ha pasado desapercibido para los investigadores que Freud se identifique en este diálogo como Cipión que personifica en mayor medida el lugar de la escucha. Cipión queda cosido así al lugar del analista. Las cartas reunidas en el volumen de cartas de juventud de Freud, recogen un periodo del proto pensamiento del analista que abarca desde los quince hasta los veinticinco años. Descubrimos aquí a un Freud hambriento lector de filosofía, literatura, historia, artes... El Freud más humanista queda reflejado en estas bellas cartas en las que el lirismo del analista queda de nuevo patente. Véase Freud, S. *Cartas de juventud*. Edición de Ángela Ackerman, Barcelona, Gedisa, 2009

<sup>641</sup> Freud, S. *Cartas de Viaje 1895-1923*, *Op.cit.* p.5

<sup>642</sup> Jones alude a la fobia a viajar en tren de Freud que se origina en un viaje de la familia a Leipzig en 1887. Le dura más de doce años y la describe en estos términos: “Resultó que estaba ligada al miedo de abandonar su casa (y en última instancia el pecho de la madre), un temor pánico de morir de hambre” Jones, E. *Vida y Obra de Sigmund Freud*, tomo I, Barcelona, Anagrama, 1981 p.38

En base a estas ideas de empobrecimiento gira también el texto de 1936 “Una perturbación del recuerdo en la Acrópolis” que escribe, a modo de ofrenda y con el formato de carta, para el setenta cumpleaños de Romain Rolland<sup>643</sup>. La escritura de cartas, desde las escritas con apenas dieciséis años a Silberstein cursan para Freud como género propio. De hecho en este Freud adolescente resulta decisiva la importancia de la literatura y mediante esta correspondencia de juventud pretende precisamente poner de manifiesto que esta escritura epistolar puede ser perfectamente considerada creación poética. Una creación poética que le ofrece como regalo de cumpleaños a Rolland muchos años después. En este texto, Freud reflexiona sobre la importancia de un viaje determinado: el que hizo junto a su hermano Alexander en el verano de 1904 a Trieste y Atenas. La idea inicial era ir desde Trieste a Corfú, mas en pleno viaje fueron disuadidos de ir a la isla y terminaron finalmente yendo a Atenas. El giro resultaba tan inesperado que a ambos hermanos les costó aceptar que Atenas dejaba de ser una posibilidad para convertirse en un hecho. Es decir, relata Freud, que nada más llegar a la capital griega se dirigieron a la Acrópolis donde les asedió una extraña sensación. Explica el analista que vivió la visita a las ruinas griegas como una experiencia irreal. La Acrópolis, que había quedado prefigurada en su cabeza a través de las decenas de libros de historia, fue para el vienés siempre horizonte de la fantasía. Fíjense si le resultaba fantástico que el analista compara, para explicar mejor esta sensación, la

---

<sup>643</sup> Las cartas para Freud, lo vimos en el capítulo titulado “Desplazamiento poético” al mencionar brevemente sus cartas con Martha, siguen en multitud de ocasiones la lógica del don.

En este caso, para el cumpleaños de Rolland, Freud medita largamente sobre qué puede ofrecerle, escribirle. Finalmente opta por el formato de carta, para honrar aún más si cabe este medio y la amistad entre ambos. Me resulta especialmente significativo que Freud se plantea este texto como un “agradecimiento al literato que me ha regalado tantos momentos de goce y exaltación”. Por ello escoge regalarle un recuerdo, una reflexión sobre el viaje y las ruinas de Atenas. Es lo más importante que puede hallar en ese momento, no obstante el analista, diez años mayor que Rolland se siente cansado y nota que su “producción languidece”. A pesar de todo o precisamente por ello decide regalarle esta carta y este recuerdo remarcando lo siguiente “lo que en definitiva le ofrezco es el don de alguien empobrecido que ha visto antaño días mejores” El deje melancólico de Freud empapa por completo esta última carta a Rolland, no obstante rescato precisamente en este momento de enfermedad y melancolía, el hecho de que Freud entregue una carta, un relato bellamente escrito, un recuerdo, un viaje. Es su don máspreciado.

Véase Freud, S. “Carta a Romain Rolland (Una perturbación del recuerdo en la Acrópolis)” *Obras Completas XXII, Op.cit.* p.213

Acrópolis griega con el monstruo del lago Ness<sup>644</sup>. Pero, entiendo, no sólo duda de la existencia del monstruo sino de la posibilidad de que éste sea visto. Con ello quiero decir que al visitar el recinto, Freud dudaba de la realidad material de aquellas ruinas; y más allá de las ruinas, dudaba de su presencia allí, de la capacidad de su ser para ver, para participar históricamente en la Acrópolis. Puede ser que el joven que leía sobre Atenas, sugiere Freud, hubiera desarrollado una idea determinada de aquella ciudad, pero esta idea no hubiera calado del todo en su inconsciente y sólo mediante la experiencia, la vivencia casi irreal, llegara por completo a todos los estratos psíquicos. Me resulta una hipótesis muy sugerente. Freud, no obstante, la tilda de “demasiado profunda”<sup>645</sup> y sigue indagando otros senderos. Desde mi punto de vista este inconsciente que aún no ha asimilado el peso de las ruinas resulta una explicación muy plausible para esta experiencia y también muy en la línea de Jung, Zambrano o Benjamin. Probablemente por este particular resonar dejó Freud la idea sólo esbozada.

Mas esta experiencia de incredulidad que experimenta en la Acrópolis le conduce por otros interesantes derroteros. Esta sensación de irrealidad, de duda sobre la posibilidad material de la existencia de la Acrópolis, acompaña a Freud treinta años. Lo rumiaba, rumiaba las distintas interpretaciones, la posibilidad de la despersonalización, la resistencia frente a esa sensación, la doble conciencia, las explicaciones místicas sobre el *déjà vu* como conocimiento almático colectivo. Ninguna termina de ajustarse. Se trata, cree Freud, de un fenómeno muy cercano a la enajenación, motivado por el importante fondo mnémico personal. Expliquémoslo un poco mejor. El joven Freud, el adolescente que soñaba con viajar, no dudaba sobre la realidad material de la Acrópolis, sino de la oportunidad de poder verla algún día. Por ello se trataba siempre de una realidad objetiva, no de una posibilidad que de repente puede presentarse al Freud de 48 años que viaja por primera vez a Grecia. Por ello es por lo que creo que el pequeño de dieciséis que aún habitaba al grande se revuelve contra aquella realidad como si de una visión

---

<sup>644</sup> *Ibíd.* p.215

<sup>645</sup> *Ibíd.*



fantástica se tratara. Eso habría producido la enajenación, la despersonalización, el conflicto interno de dos edades en un solo hombre.

“Desde mucho tiempo atrás tenía en claro que buena parte del gusto por los viajes consiste en el cumplimiento de esos deseos tempranos, vale decir, tiene su raíz en el descontento con el hogar y la familia. Cuando uno ve por vez primera el mar, atraviesa el océano, vivencia como unas realidades ciudades y países que durante tanto tiempo fueron quimeras lejanas e inalcanzables, uno se siente como un héroe que ha llevado a término grandes e incalculables hazañas. En aquel momento, sobre la Acrópolis, pude preguntar a mi hermano: ¿Recuerdas cómo en nuestra juventud hacíamos día tras día el mismo camino, desde la calle...hasta la escuela, y después, cada domingo, íbamos siempre al Prater o emprendíamos una de las archisabidas excursiones al campo? ¡Y ahora estamos en Atenas, de pie sobre la Acrópolis! ¡Realmente hemos llegado lejos!”<sup>646</sup>

Atravesar el océano, acortar la distancia, vivir la ciudad que durante tanto tiempo fue quimera. Y una vez en la Acrópolis recordar, volver atrás, a los lugares conocidos, al trayecto de casa a la escuela. Ahora ya océano también la infancia convertida en quimera por culpa del tiempo. Se erguía la Acrópolis viva pese al sepulcro de los siglos y le resultaba al Freud de cuarenta y ocho años igual de increíble, de fantástica, como lo era para el de dieciséis. Y con cuarenta y ocho había entonces otro viaje, desde la Acrópolis al Prater, a las excursiones al campo, mar de memoria mediante. Uno viaja todo el tiempo. Incluso el Freud que escribiera este texto pocos años antes de morir y lo finalizara con un melancólico “y ya no puedo viajar”<sup>647</sup>. Lo que no es del todo cierto. Pues esta carta para Rolland nos dice lo contrario. Uno viaja todo el tiempo.

En las cartas que escribe Freud desde el extranjero describe a su familia los contornos de lo que va visitando, detalles sobre los autores clásicos que vivieron o yacieron allí y también hace algo que encuentro especialmente interesante: recordar<sup>648</sup>. Del mismo modo que recordaba desde la Acrópolis su propia infancia, como hacía Lorca en Nueva York, también recuerda en otros viajes algunos detalles

---

<sup>646</sup> *Ibíd.* p.220

<sup>647</sup> *Ibíd.* p.221

<sup>648</sup> Esta interesante perspectiva es en la que profundiza Renán Silva en Silva, R. “Freud de vacaciones”, *Desde el jardín de Freud*, nº10, 2010 pp.259-278

de la de sus hijos. Están salpicadas las cartas de breves anécdotas familiares que Freud rememora durante sus viajes. Resulta curioso pues, que precisamente desde Italia o Inglaterra Freud recuerde con viveza determinadas vivencias de la rutina familiar. Al igual que el movimiento romántico buscaba su infancia entre las maletas del viaje, Freud encuentra sus recuerdos.

Son reverberaciones que llegan al analista al modo de la asociación, es decir, mientras ve determinado cuadro o paisaje, asiste a una determinada escena callejera. Son escenas de la vida de los otros en las que él encuentra también los ecos de su propia vida. Por ello rememora, y como rememora necesita compartirlo en una de las decenas de cartas que enviaba a Viena bajo el encabezado de “Queridos todos”. Porque Freud, cuando viajaba, solía escribir cartas para toda la familia. Cartas cuyo destino era el de ser leídas en voz alta por Martha y sus hijos. El verbo compartir va enlazado irremediabilmente a esta escritura, a esta lectura. Resulta especialmente curioso estas cadenas de recuerdo que emergen en Freud en el corazón de lo extranjero. Este recordar florece ya desde sus primeros viajes a Italia, como el que ya señalamos en la primera parte de nuestro recorrido al hablar de Pompeya, o los realizados junto a Ferenczi por Segesta o Selimunte. No obstante el viaje no cumplía para el analista la exclusiva función reminiscente de hacer emerger determinados recuerdos, pues no viajaba Freud guiado en última instancia en aras de una mnesis personal. Hay algo más en todo esto. En esta senda señala Tögel algo importante al hablar de lo que suponían los viajes para el analista:

“Aun cuando el viaje suponía una especie de huida, no era en modo alguno una huida de su mundo interior. Al contrario: durante sus viajes recogía constantemente incitaciones para sus teorías, y algunas de sus obras, o parte de ellas, fueron concebidas mientras viajaba”<sup>649</sup>

La huida, explicación que daba Freud a sus viajes, era una huida de una realidad externa y no interna. Como siglos atrás escribiera Montaigne: “suelo responder a los que me preguntan por la razón de mis viajes: que sé bien de lo que

---

<sup>649</sup> Freud, S. *Cartas de Viaje 1895-1923*, *Op.cit.* p.23

huyo mas no lo que busco”<sup>650</sup>. ¿De qué huía Freud? y ¿qué buscaba? Montaigne huía de sus circunstancias personales, su actividad pública, los conflictos bélicos y también en gran medida de la herencia familiar, de un apellido del padre al que había renunciado años atrás<sup>651</sup>. Los viajes de Freud se inician tímidamente en 1895 con una semana en Venecia. Jakob, su padre, moría en 1896. A partir de este momento los viajes son cada vez más extensos e intensos, más ciudades, más semanas, más hambre de viajar<sup>652</sup>. Como Marco Polo siguiendo la senda viajera ya iniciada por el padre<sup>653</sup>. Como el encuentro en el desfiladero entre Layo y Edipo. Edipo tratando de escapar al destino y sin embargo viajando inconscientemente hacia el padre. Uno viaja muy probablemente también con ese objetivo, encontrar al padre, ónfalo del viaje, para anudarse y desanudarse en él, encontrar para poder perder, movimiento, rotación, viaje mediante. María Zambrano, al contemplar una foto en la que debía de tener seis meses y era sujeta por Blas Zambrano, su padre, comentaba “quizá ya por entonces hacía yo un *viaje* en brazos de mi padre; un viaje que iba desde el suelo hasta la frente de mi padre. Eso ha sido decisivo para mí. Yo no podía ir ni más arriba ni más abajo. Era *mi* viaje, *mi* ir y venir”<sup>654</sup>. Desde el padre y hacia el padre, ir y venir, ausencia y presencia, *fort-da*.

¿Cuál era el ir y venir de Freud? Pues el analista prefigura el viaje como huida del nido y la pobreza familiar, y posteriormente como huida temporal de Berggasse

---

<sup>650</sup> Montaigne, M. *Diario del viaje a Italia*, *Op.cit.* p.XV La cita la señalan Thiebaut y Marinas en el estudio preliminar de la obra. Analizan la pregunta que refiere Montaigne sobre la utilidad o inutilidad de la escritura y perfilan el paralelo de ésta con el viaje. Escriben: “Tanto la escritura como el viaje nacen pues, de un rechazo o de una huida” *Ibíd.*

<sup>651</sup> *Ibíd.* p.XXV

<sup>652</sup> Soy consciente, ha sido puesto de manifiesto, que las penurias económicas de Freud están estrechamente vinculadas con esta ausencia de viajes en estos años. Según fue arribando a una posición más acomodada pudo viajar más y mejor. No obstante me resulta relevante este detalle de su biografía. Los padres, lo sabía el propio Freud, pesan siempre más de lo que uno relata.

<sup>653</sup> Muy significativo resulta que abra precisamente sus maravillas mencionando a Nicolo Polo, su padre y Mafeo Polo, su tío, en relación al viaje que ambos hermanos comienzan en 1252 rumbo a Constantinopla. Es su padre, Nicolo, el primero en conocer al Gran Kan, y así lo relata Marco. Marco Polo se uniría años después a estas expediciones. Son los viajes de Polo la búsqueda y continuación de los viajes del padre. Ambas figuras, hijo y padre, cosidos a la experiencia del viaje y la maravilla.

<sup>654</sup> Palabras de Zambrano en la ya citada entrevista con Colinas. Véase Colinas, A. *El sentido primero de la palabra poética*, *Op.cit.* p.356

19, de los pacientes y la rutina, e incluso de Martha y sus hijos. Freud viaja de forma agustiniana, buscándose, de forma delfica, conociéndose, de forma terapéutica, curándose, de forma traumática, recordando (se) y olvidando (se).

No obstante, como vemos, se llevaba a su familia consigo, lo hacía mediante el recuerdo. El viaje posibilitaba el surgimiento de ese lugar interior, un lugar interior que es puro gozo. Lo vemos al leer la carta de Freud a Martha desde Venecia: “No nos reconocerías: ni pizca de cansancio, ni pizca de seriedad”<sup>655</sup>. ¿A qué se refiere con esto Freud? ¿Qué es lo que provoca el viaje? ¿qué clase de emerger? El contacto con la otredad del viaje contamina también al viajero y lo torna otro (“no me reconocerías”). El movimiento que logra hacer espacio. Así el viaje marca su presencia en el género de la confesión. Pues en el diario de viaje uno confiesa su existencia, y su otra existencia, la del mundo, y la del otro mundo, ambos en movimiento, coincidiendo. Hay, como en el sueño, ese encuentro entre entraña y extraña.

Por ello era el lugar en el que Freud desarrollaba también mechones de sus teorías, el movimiento hacía que surgieran. En gran medida Freud elaboró su corpus desde la dimensión espacial. Primera y segunda tópica, lugar de las pulsiones, metáfora arqueológica de los estratos, el topos de la fantasía, *fort/da*... El pensamiento de Freud se dirigía en su mayoría por términos espaciales. Dejando a un lado el peso fundamental del pasado en la teoría del trauma, la dimensión del tiempo no es exhaustivamente peinada por el analista. Al igual que para Zambrano todo se estructura en base al tiempo, para Freud todo prácticamente se estructura en base al espacio. Sus teorías buscan dar lugar, hacer espacio, organizarlo, distribuirlo. Así su teoría, así también sus viajes. Por ello quizá es por lo que la cuidada edición de su libro de cartas llega hasta nosotros salpicada de fotografías y mapas. Así la representación de sus tópicos, así sus viajes, Freud era un cartógrafo.

Me gustaría destacar, más allá de las tópicos, la impronta espacial del mecanismo del *fort-da*. Freud desarrolla la naturaleza de este movimiento en *Más allá*

---

<sup>655</sup> Freud, S. *Cartas de Viaje 1895-1923*, *Op.cit.* p.40

*del principio de placer* (1920). Lo hace tras pasar unas semanas conviviendo con su hija Sophie, su yerno y el hijo de ambos, Ernest, que en aquel momento cuenta con dieciocho meses. El analista, transmutado en dedicado abuelo, observa durante días el juego del nieto. Al pequeño le encanta lanzar juguetes lejos, fuera de su alcance, al grito de ‘o-o-o...’ que tanto Sophie como Sigmund entienden como “fort”, lo que podríamos a su vez traducir relajadamente como “se fue”, “ausente” “perdido” o también ha sido expresado como “allí”. Así observa Freud que “el niño no hacía otro uso de sus juguetes que el de jugar a que ‘se iban’”<sup>656</sup>. Este juego lo completaba en ocasiones Ernest con una pequeña bobina que lanzaba, manteniendo sujeto el extremo del piolín para hacerla regresar al poco tiempo con la exclamación “da” (aquí). Pese a que lo que mayor placer parece causarle al pequeño es el regreso del carrete, el abuelo observa que juega de forma repetida en mayor proporción a lanzarlo, al igual que los juguetes. Y si no hay búsqueda de placer, ¿qué hay?, se pregunta el analista. Un desplazamiento y una ganancia de placer en la repetición. Pues Freud observa que el pequeño normalmente acepta con tranquilidad la ausencia de la madre y pocas veces llora o se revela de forma manifiesta. Y como la ausencia o presencia de la madre es algo que el niño no puede controlar, ejerce ese control con sus juguetes. No es secundario tampoco, observa el abuelo, las ganas de infligir dolor a los muñecos como venganza por la ausencia de la madre. Unos juguetes a los que no hace volver para demostrar que puede estar sin ellos, que no los necesita así como no necesitaría a la madre. Desde mi perspectiva el juego del *fort* no se limita a la infancia de los sujetos y no obedece exclusivamente a esta suerte de vendetta materna. Que el sujeto camina hacia la ausencia es algo que vemos claro. También lo vio Freud cuando a raíz de esto planteó el concepto de “pulsión de muerte”. La segunda teoría pulsional, sabemos, fue escrita por el analista en 1919 como respuesta al horror vivido durante la Primera Guerra Mundial. Las neurosis traumáticas producidas por el conflicto bélico llevan a Freud a explorar la denominada compulsión a la repetición, mecanismo mediante el cual el

---

<sup>656</sup> Freud, S. *Más allá del principio de placer*, Obras completas XVIII, Op.cit p. 15

sujeto se sitúa una y otra vez en situaciones desagradables, lo que evidentemente contradice el principio de placer que Freud había identificado en 1911. A raíz de esto, el analista desarrolla otro dualismo pulsional: pulsiones de vida y pulsiones de muerte, Eros y Thánatos engarzados<sup>657</sup>.

No obstante, todo este desarrollo teórico, uno de los más importantes en la obra freudiana, tiene su origen en la observación que hace un abuelo del jugar de su nieto. El conocimiento, lo hemos visto en el capítulo anterior, emana con fuerza de la vida. Por ello encuentro especialmente interesante salpicar de vida esta investigación, por ello acudo de nuevo al Freud viajero, a la María hermana de Araceli, por mi curiosidad de saber cómo en su vivir habitaba de manera profunda su teorizar. Así creo que la rememoración que hace Freud durante sus viajes se asemeja al movimiento del *fort-da*. Freud, muy en línea con el movimiento romántico, recupera sus recuerdos a través del viaje. Sucedió de manera acentuada en el romanticismo que inaugura el viaje como portal y sueño, momento de cristalización del tiempo en que el viajero con una mano toca el pasado y con la otra el futuro. Así lo explicaba Goethe desde Roma:

“Con la marcha recuerda uno todas las separaciones anteriores, y también le viene sin querer a la memoria la del porvenir, que será la última”<sup>658</sup>

Es el movimiento del carretel el que le sirve al niño para, como sentía ya Goethe, recordar las separaciones anteriores. Es necesario hacer regresar el carretel para ensayar también las separaciones que vendrán. Así Freud en sus viajes hacía regresar el recuerdo familiar, bobina del carrete una y otra vez de nuevo hasta uno mismo. O quizá también podríamos pensar en que es Freud el que juega a desaparecer, lejos de su Berggasse 19 donde mantiene sin embargo fuertemente anclado el extremo del carrete (*fort*) para volver días después (*da*). En ambas posibilidades quedan la pérdida y el regreso prendidos.

Lacan lee la lógica del *fort/da* precisamente en términos de ausencia y presencia, al modo de una estructura de alternancia siempre presente. Precisamente

---

<sup>657</sup> Esta vinculación queda expresamente reflejada posteriormente en *El yo y el ello* (1923)

<sup>658</sup> Goethe, W. *Viaje a Italia*, tomo I, *Op.cit.* p.237

inaugura su conocido ‘retorno a Freud’ en base a la lectura de *Más allá del principio de placer*<sup>659</sup>. Es en este principio del retorno a Freud donde Lacan nos dice: “Ahora bien, toda palabra llama a una respuesta”<sup>660</sup>. Esta obviedad dialógica guarda un contenido fundamental para la teoría analítica y en general la lógica del discurso. Es Rabinovich la que señala el paralelo de esta llamada-respuesta con la lógica del *fort/da*. Es el juego del niño el que, ya desde tan temprano, atrapa al sujeto en la red del lenguaje, pues es mediante el juego como el niño ensayaba esta presencia y ausencia de la madre y es el *fort* y el *da* los utensilios mediante los que maneja el pequeño su deseo del deseo del otro. La dimensión simbólica queda ya aquí totalmente desarrollada. La pérdida está en el origen, así lo plantea Lacan. El diálogo que establece la llamada y la respuesta, la ausencia y la presencia ayudan a sostener ambos trayectos, ayudan al niño a sostener la bobina. ¿Cuántas veces se pierde el carretel por más que vuelva a aparecer? Pues no vuelve a aparecer, no ese, nunca ese mismo, ya no. La bobina que uno hace regresar nunca es la misma que uno entregó al mundo segundos antes. Se impone la distancia recorrida por el hilo, el tiempo, el movimiento y el deseo. El deseo que imprime el trayecto de ida, que atraviesa por completo la bobina, invistiendo violentamente al trayecto de vuelta. Ese deseo también cambia el objeto y el recuerdo familiar que Freud rescata en la distancia.

Ausencia y presencia del *fort/da*, deseo y distancia, vector que atraviesa la creación y ya encuentra Anne Carson en este poema de Safo:

“Como la manzana que, roja, se empina  
en la alta rama  
en lo alto de la más alta rama. Los cosecheros

---

<sup>659</sup> Hay varias aproximaciones de Lacan a este ensayo y a la lógica del *fort/da*. Se encuentra ya en “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis” y lo volverá a retomar en los seminarios, especialmente en el II *El yo en la teoría de Freud* y en la técnica psicoanalítica, el VII *La ética del psicoanálisis* y también de forma destacada en el XI *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*.

La obra de Lacan la recorreremos con mayor detenimiento en el próximo capítulo, en la escritura en el lugar del hueco.

<sup>660</sup> Lacan, J. “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”, *Op.cit.* p.241

la olvidaron.

No, no la olvidaron. No pudieron alcanzarla”<sup>661</sup>

Lo que señala especialmente Carson de este fragmento es la particular construcción que lleva a cabo la poeta. “El poema está perfectamente incompleto”<sup>662</sup> señala. Dos pedazos no empuñan el verbo y una de las frases ni siquiera tiene claramente sujeto. De igual manera el poema comienza con una comparación (Como) que no es tal, pues no hay segundo elemento. El poema desprende, así lo ve Carson y así también lo veo yo, una “frustración infinita”<sup>663</sup>, con unos verbos que lo tornan remoto, en una concatenación de impresiones que modifican paulatinamente la anterior. La manzana aparece roja, tentadora y cercana, mas se torna lejana, dolorosamente visible, presente, inolvidable y de igual manera inalcanzable. Comienza el poema con el alimento y termina sin embargo con el hambre.

Como destaca filológicamente Carson, de las cinco elisiones del poema tres están relacionadas con la preposición *epi* que imprime movimiento al fragmento (a, hacia, en busca de). Hay movimiento en torno a la manzana, hay movimiento en el deseo, no puede ser de otra manera. Por ello precisamente concluye Carson que “Eros es un conflicto de límites. Existe porque ciertos límites existen”<sup>664</sup>. Y existe precisamente en el trayecto de un límite a otro, en la distancia impuesta entre el *fort* y el *da*, en los kilómetros recorridos en el transcurso del viaje. Viajar es a la vez el alimento y el hambre.

Así Freud salpica sus cartas de recuerdos, de vinos, comidas, cuadros. Así escribe desde Venecia “andamos todo el día de un lado para otro: a pie, en barco, mirándolo todo, comiendo, bebiendo”<sup>665</sup>. De un lado para otro, rescato, luego (*Fort/*

---

<sup>661</sup> Fragmento 105a de Safo analizado por la poeta y filóloga helenista Anne Carson en Carson, A. *Eros. Poética del deseo*, traducción al cuidado de Inmaculada C. Pérez Parra, Madrid, Dioptrías, 2015 pp.40 y ss.

<sup>662</sup> *Ibíd.* p.41

<sup>663</sup> *Ibíd.*

<sup>664</sup> *Ibíd.* p.44

<sup>665</sup> Freud, S. *Cartas de Viaje 1895-1923*, *Op.cit.* p.37



da). El movimiento provoca en gran medida este disfrute, este placer de ver, de mirarlo todo, de comer y beber. Resulta llamativo que muchas de estas cartas hagan alusión a lo que ha comido en ese día: fideos, pescado, mucho café, higos, melocotones, vino del Tirol... Las cartas de viaje de Freud muestran una faceta hedonista que ha sorprendido a muchos. Pues en la mayoría de ellas menciona el buen beber y el buen comer. Hay también en sus viajes un buen mirar. Así ve Freud la manzana roja en lo alto del árbol. Como los cosecheros, él tampoco pudo olvidarla.

### ✿ *Desarraigo (Onorate l'altissimo poeta)*

Freud visita Ravenna en su viaje por la Toscana en 1896. Lo describe como un “poblacho miserable”, no obstante quiere ver unos restos de arte cristiano del siglo V y especialmente quiere visitar a alguien. La estancia es algo desagradable, el viaje ha sido largo y está cansado. Así escribe: “Mucha sed, sal en la boca; el hotel no nos inspira confianza. Pero aquí está enterrado Dante”<sup>666</sup>. Después señala que el poeta Byron residió en Ravenna durante dos años. De modo que de poetas va la cosa. Resulta especialmente llamativa la construcción de esa frase: todo son contrariedades, pero. Pero los restos de Dante están en Ravenna y eso justifica ampliamente el malestar que causa el resto de la visita.

Como es sabido Dante cuenta con dos tumbas. Una majestuosa en Florencia, su ciudad natal. Y otra, algo más humilde, en Ravenna, donde murió tras el largo destierro en 1321. El poeta fue expulsado de su ciudad en el año 1300 a raíz de verse salpicado por la trifulca entre *güelfos* y *gibelinos*, unos apoyando la figura del Pontífice y los otros la del Emperador. Dante se posicionó con los primeros, no obstante la división a su vez de estos y las consecuentes rencillas internas motivaron la expulsión de muchos florentinos, entre los que estaba el poeta. A Dante le arrancan de Florencia, ciudad a la que amaba y a la que no pudo regresar. El

---

<sup>666</sup> *Ibíd.* p.53

lamento literario por esa pérdida duraría sus veintiún años de vida restante y ha llegado hasta nosotros con el nombre de *La Divina Comedia*. Su gran obra fue escrita enteramente en el exilio, errante entre Verona, Liguria y finalmente Ravenna. Empieza así:

“Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura,  
che dritta via era smarrita.  
Ahi quanto a dir qual era è cosa dura  
esta selva selvaggia e aspra e forte  
che nel pensier rinova la paura!  
Tant’ è amara che poco è più morte;  
ma per trattar del ben ch’i’ vi trovai,  
dirò de l’altr cose ch’i’ v’ho scorte”<sup>667</sup>

Así comienza el primer canto del *Inferno* con el poeta perdido, huyendo de algo que aún no aclara, y en busca de otro algo que tampoco explicita. Empieza, de facto como vemos, en el medio, en un entre, una hiancia. Se ha señalado ya en multitud de ocasiones que esta mitad del camino responde a la fractura que supuso el destierro en la vida del poeta, partiéndola por la mitad en un momento en que el florentino contaba con treinta y cinco años, lo que podía ser considerado en efecto como la mitad de una vida. Arranca este canto con un poeta que aún no ha encontrado a Virgilio, que aún no ha empezado a descender, círculo a círculo, hasta llegar al Purgatorio. El destierro es un preámbulo de algo. Pues se conjuga como ruptura, fractura tan radical que es necesariamente estado inicial de un otro surgir, otro crear y también otro vivir. Este otro crear fue para Dante su *Divina Comedia*,

---

<sup>667</sup> Precisamente por estar aquí hablando de destierro y exilio prefiero en este caso no exiliar al poeta de su lengua madre y vuelco aquí los versos directamente en la torsión toscana primigenia del actual italiano. Véase Alighieri, D. *La Divina Commedia. Inferno*. Milano, Mondadori, 2005 p.p. 7 y ss. Una traducción relajada vendría a decir: A la mitad del camino de la vida, errante me hallé por selva oscura, perdida la recta vía. Cuán duro resulta decir lo que era, esta selva salvaje, áspera y espesa, que en el pensamiento reabre la pavora. Tan amarga casi como la muerte. Mas al tratar del bien que allí encontré, otras cosas diré que vi por suerte.

obra en la que el poeta conjuga a la perfección los ascensos y descensos de todo viaje (*Infierno, Purgatorio, Paraíso*) con la búsqueda religiosa, filosófica y poética<sup>668</sup>. La búsqueda del lugar de la piedad nace a través precisamente de este errar. Un errar que también se ha extrapolado a sus restos que residen en la basílica de San Francisco de Asís en Ravenna, mientras en Florencia espera una tumba abierta eternamente, anhelante. *Onorate l'altissimo poeta*.

Hay decenas, cientos de tumbas que esperan a sus hijos. No hablo exclusivamente de las hechas en piedra, mármol, roca monumental todas ellas. Hablo de las tumbas que esperan la llegada del que partió para morir lejos. Tumbas que no son tumbas, sino nichos de la historia preparados para sus huéspedes. La patria, ese concepto tan difuso, que llora la marcha de sus poetas. Y les prepara, nada más partir, ya la tumba, insigne (en la entraña del signo). Una entraña que es una fosa, una fosa que es una boca, una boca que es una madre, una madre que ha de entregar a sus hijos a las afueras del mundo. Muchos de esos hijos no vuelven, como Dante, ni siquiera para habitar la tumba, entraña del signo. Antonio Machado no volvió. Lorca no volvió porque ni siquiera reconocen el agujero por el que se fue (“Que fue en Granda el crimen, sabed, -ipobre Granada!- ¡en su Granada!”)

Antonio Machado murió en la frontera en 1939. Huyendo de la España de Franco, emprendió el viaje desde Barcelona hacia Francia, cruzando los Pirineos para llegar a Colliure. Había salido de Madrid, su Madrid, en noviembre de 1936, pocos meses después de que empezara la Guerra Civil. Había residido en Rocafort, Valencia, y más tarde en Barcelona que pese a la resistencia terminó cayendo el 26 de enero de 1939, lo que provoca la salida del poeta al día siguiente rumbo a Francia desde Figueres. El poeta viajaba con su madre, su hermano José y la mujer de éste. Tenía 63 años, había perdido todos sus libros e incluso la maleta en la que llevaba los cuadernos con los últimos poemas escritos. Se sabía agotado. Su salud ya era frágil antes de emprender el viaje, mas tras las penurias del traslado, las caminatas bajo la lluvia y la noche al raso, al llegar a Colliure enferma de neumonía, muriendo

---

<sup>668</sup> Creía en este sentido Zambrano que esta obra de Dante era la unión perfecta entre poesía, religión y filosofía. Concuerdo con ella. Véase Zambrano, M. *Filosofía y Poesía, Op.cit.* p.75

a los pocos días. Cuentan sus biógrafos que murió de pena y de hambre y de frío. Su hermano José que estaba junto a él en Colliure creyó siempre que el poeta llegó a Francia ya herido de muerte debido al éxodo. José escribió un año después: “No podía sobrevivir a la pérdida de España. Tampoco sobreponerse a la angustia del destierro”<sup>669</sup>. El poeta, que arrastraba unos pulmones crónicamente enfermos; esperó, eso sí, a abandonar suelo español para encontrar la muerte. Unos días antes de morir, cuenta su hermano, quiso Antonio salir a ver el mar. Fue su única y última salida. Murió el 22 de febrero de 1939. Cuatro días después murió su madre, que dormía enajenada en la cama de al lado.

Sin ninguna posesión más que la ropa que llevaba puesta, se cuenta que en los bolsillos de la chaqueta del poeta aparecieron algunos papeles arrugados, versos de Shakespeare, una corrección para *Guiomar* y un verso:

“Estos días azules y este sol de la infancia”<sup>670</sup>

Antonio Machado murió en ninguna parte.

Walter Benjamin murió en la frontera. Huyendo de la Alemania nazi, con el objetivo de llegar a EEUU, cuyo visado ya había conseguido. Como señala Miguel Marinas, Benjamin más que un viajero era un nómada “con una habitación a la deriva”<sup>671</sup>, siempre a mitad de camino de Berlín, París, Moscú, con Jerusalén emanando fogonazos desde el retrovisor.

Tras años de andar errante, el filósofo abandona su París en mayo de 1940. Hace una pequeña escala en Marsella junto a amigos como Hannah Arendt y su marido o Hans Fittko. Allí pierde la esperanza de embarcar directamente hacia

---

<sup>669</sup> En este texto José recuerda a su hermano y relata de forma bella y honesta los últimos días del poeta. Véase Machado, J. *Últimas soledades del poeta Antonio Machado. Recuerdos de su hermano José*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1999, p.141

<sup>670</sup> Numerado como XCII fue publicado como poema suelto en varias colecciones, mas señalo la aparecida bajo el título *Poesías de guerra de Antonio Machado*, San Juan de Puerto Rico, 1961. Aquí en Machado, A. *Poesías completas, Op.cit.* p.455

<sup>671</sup> Marinas, J.M. “W. Benjamin en las ciudades”, *El País*, 26-9-1990

EEUU. La única manera es contactar con Lisa Fittko<sup>672</sup>, mujer de Hans y también judía que se ha establecido hace poco en Portvendres, para que le ayude a cruzar los Pirineos y más tarde llegar a Portugal. Cruza clandestina y fatigosamente el paso desde la localidad francesa hasta la pequeña localidad española de Portbou en septiembre de 1940. Sin embargo, en la comisaría del pueblo le comunican que su entrada a territorio español no puede ser autorizada y que van a proceder con su próxima deportación a Francia. El pasaje, señala poéticamente Marinas, “se convirtió en calle de una sola dirección: Berlín-Portbou”<sup>673</sup>. Esa misma noche Benjamin ingiere una alta dosis de morfina que llevaba consigo a tal efecto. Muere un 26 de septiembre en un hostel de este pequeño pueblo del Alto Ampurdán, entre España y Francia. Su tumba, en algún lugar entre el pedregal, el vergel y el mar, pasó desapercibida durante años. Su amiga, Hannah Arendt, quiso visitarla un año después de morir el filósofo. Al llegar al cementerio no pudo encontrarla. No había ninguna señal, ningún nombre, su muerte había quedado sin inscribir. Su muerte se había producido en un pueblecito, una muerte periférica, alejado el filósofo de las ciudades en las que siempre supo hallarse. Walter Benjamin murió en ninguna parte.

A las tumbas de Machado y Benjamin las separan apenas 30 kilómetros.

Ambos debieron de cruzar la frontera para poder morir, para poder tener derecho a la propia y verdadera muerte. Atravesar los límites de la tierra para poder descansar. Pues la muerte que los esperaba en la propia casa no era muerte. O si lo era no era la suya. Para poder morir en su propia muerte debían salir, cruzar, atravesar, llegar a otro sitio, un espacio en el que hubiera posibilidad: de vivir y por

---

<sup>672</sup> El testimonio de Fittko ha sido fundamental para poder esclarecer algunos aspectos de esta última y trágica aventura de Benjamin. Benjamin contacta con el marido de Lisa, Hans, en Marsella. Es éste el que le aconseja que la única manera de poder llegar a EEUU es cruzar hacia España para a su vez llegar a Portugal y poder embarcar allí rumbo EEUU, ruta que efectivamente utilizaron muchos exiliados. Lisa les recibe en Portvendres, a donde llegan en tren desde Marsella. Cruza con ellos por un pequeño paso de los Pirineos hasta llegar a Portbou, donde se despide. Mediante esta ruta Lisa consiguió ayudar a muchos refugiados que huían de la Segunda Guerra Mundial y la barbarie nazi. El matrimonio Fittko ha sido reconocido en varias ocasiones por esta esencial labor.

Véase Fittko, L. *Mi travesía de los Pirineos*, Barcelona, Aleph, 1988

<sup>673</sup> Marinas, J.M. “W. Benjamin en las ciudades” *Op.cit.*

ende también de morir. No había posibilidad de vivir en la España del fascismo, en la Alemania del nazismo. Y como no había posibilidad de vivir no había por lo tanto posibilidad de morir. Sólo en la huída, sólo en la salida, Benjamin y Machado a las orillas de la boca paterna, pudieron encontrar, fabricar la propia muerte, su derecho.

“El destino de un hombre no es su destino,  
todo país es patria para un hombre  
y exilio para otro. Donde un hombre muere valiente-  
mente  
en unidad con su destino, ese suelo es suyo.  
Que lo recuerde su aldea”<sup>674</sup>

Tanto Machado como Benjamin conocieron de cerca el exilio, la sensación de no reconocer la propia tierra, la necesidad de huir de lo que antes uno consideraba patria y pan. La condición de exiliado pertenece desde antiguo al hombre y al poeta. Podríamos casi pensarla como premisa ontológica. Desde el destierro primigenio del Paraíso, una y otra vez reinterpretado por Dante o Victor Hugo, Thomas Mann, Arendt, Zambrano, Cortázar, Jiménez, Gelman, Onetti, Salinas, Cernuda y un largo etc. de apellidos que no salen en los libros de historia o literatura.

La condición de exiliado empapa la creación desde la propia creación del mundo (“Y lo sacó Jehová del huerto del Edén, para que labrase la tierra de que fue tomado” Génesis 3:23) Tanto el escritor desterrado como el que destierra a sus personajes reabren una y otra vez esta herida primigenia vuelta poema. El siglo XX especialmente fue un siglo de exiliados, y muchos en su mayoría hablaban en lengua castellana: argentinos, uruguayos, chilenos, españoles... Masas y masas de personas moviéndose alrededor del mundo, despavoridos, generaciones y generaciones de nuestros mejores poetas perseguidos, despojados de sí, obligados a cruzar el océano. El destierro se ha escrito con frecuencia en lírica castellana, de hecho desde sus

---

<sup>674</sup> Del poema “A los indios que murieron en África” en Eliot, T.S *Poesías reunidas*, traducción al cuidado de José María Valverde, Madrid, Alianza, 2006 p.227

orígenes. Ejemplo de ello es el *Cantar del Mío Cid*, el más antiguo poema en castellano que conocemos, que, como sabemos, comienza con un destierro y desgrana la lucha por la recuperación de la honra perdida. A la salida de Vivar camino de Burgos, comienza el poema.

“De los sos ojos            tan fuertementre llorando,  
tornava la cabeça        e estávalos catando.  
Vio puertas abiertas, e uços sin cañados,  
alcándaras vazías       sin pieles e sin mantos,  
e sin falcones            e sin adtores mudados.”<sup>675</sup>

El primer poema en castellano comienza ya a la salida de, con unos ojos que lloran y ven lo que ya no. El ascenso de este cantar de gesta épico proviene del destierro, de lo perdido y de las vicisitudes del héroe para recuperarlo. En el caso de El Cid, tras un momento de despedida (“tornava la cabeça”) deja la actitud contemplativa, como señala Montaner, y pasa a la acción, rápidamente al galope camino de Burgos. Este camino del héroe es también, de manera simbólica, el camino del poeta exiliado. La acción que performan sus palabras, sus poemas, sus encendidas reivindicaciones son este galopar del Cid camino de Burgos. Hay contemplación en el poema del exiliado, pues hay un no creer, un mirar constante hacia atrás. Mas el poeta escribe hacia delante, no puede ser de otra manera. El poeta elabora un pensar sobre el exilio, una reflexión poética desde/sobre/en/para/por/con/ante/contra este destierro. Uno sabe que el desarraigo se ha hecho dueño de su escritura cuando todas las preposiciones apuntan a este hueco. Es lo que sucede en la mayoría de ocasiones en la escritura poética, la huella de la escisión queda marcada a tinta. Muy probablemente porque el poeta necesita escribir una y otra vez sobre ella, para tratar de entenderla, asimilarla, cerrarla.

El poeta desterrado camina, cual *flâneur*, por los bordes de su exilio, herida abierta a mitad del mapa, incesantemente, compulsivamente, trágicamente a mitad de camino del carretel del *fort/da*, más *fort* que *da*, más perdido que encontrado, dejándose tragar por el agujero de su enorme exilio, queriendo descender, queriendo

---

<sup>675</sup> *Cantar de Mío Cid*, edición, estudio y notas de Alberto Montaner. Madrid, Real Academia Española / Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011 p.5

ascender y en medio, siempre en medio.

“El exilio es un desgarrón que no acaba de desgarrarse, una herida que no cicatriza, una puerta que parece abrirse y nunca se abre”<sup>676</sup>

Son las palabras del escritor español Adolfo Sánchez Vázquez, que abandona España en 1939 y es acogido por México. Para Sánchez Vázquez el exilio es esencialmente trágico pues aterra al hombre, es decir, le deja sin tierra. Esta herida que no cicatriza, esta puerta que no se abre y sin embargo ¿qué es lo que contempla El Cid al partir? “Vio puertas abiertas, e uços sin cañados”, dice. Las puertas que deja este héroe detrás quedan abiertas, sin candados, pues no hay nada que robar cuando ya todo ha sido robado. Para Sánchez Vázquez se trataba de una puerta que quiere abrirse y nunca lo hace, desde mi punto de vista el exilio queda permanentemente abierto, precisamente por ello el poeta se consagra a escribirlo, una y otra vez, para tratar de cerrarlo, pobre Sísifo.

Al llegar a México una de las primeras cosas que hizo Sánchez Vázquez fue escribir “Sonetos del destierro”, conjunto de poemas de impronta quevedesca donde el escritor anuda el destierro a la muerte. Resulta fundamental para no morir, cree el español, recordar lo sucedido, lo pasado, lo vivido y también lo sufrido. Los ecos de la tierra madre vienen al poeta en forma de recuerdos continuos, receta para no morir del todo en tierra ajena<sup>677</sup>. Sánchez Vázquez formó parte del éxodo del 39. El exilio de 1939 en España se convirtió en un movimiento migratorio por sí mismo. Abandonaron el país de manera forzada cientos de personas, decenas de intelectuales. María Zambrano fue también una de ellas. Lo hizo el 28 de enero de 1939. España se atracaba a sí misma. Así escribe León Felipe, exiliado en México desde 1938, en su poema “Hay dos Españas” sobre el país del soldado y el país del

---

<sup>676</sup> Cita perteneciente al libro *¡Exiliado!* de Adolfo Sánchez Vázquez. Aquí recogido como fragmento en un artículo del volumen que la revista *Guaraguao* dedicó al exilio literario español en América Latina. Véase Sánchez Vázquez, A. “Fin del exilio y exilio sin fin” *Guaraguao* nº5, 1997, p.121

<sup>677</sup> El poema “Yo sé esperar” es muy claro en este sentido. “Prefiero que el recuerdo me alimente/ conservar el sentido con paciencia/ y no dar lo que busco por hallado./ Que el pasado no pasa enteramente/ y el que olvida su paso, su presencia, desterrado no está, sino enterrado” Francisco José Martínez analiza algunos de estos sonetos en: Martínez, F.J “Exilio y compromiso: El caso de Adolfo Sánchez Vázquez” *Arbor. Ciencia, pensamiento y Cultura*, nº739, 2009, pp. 1012 y ss.



poeta, la España de “la espada fraticida y la de la canción vagabunda”<sup>678</sup>. León Felipe se afirma errante y desnudo frente al dictador que se lo ha arrebatado todo. Bueno, todo no, pues el poeta se lleva el salmo y también su canción consigo, ambos vagabundos, el poema y el poeta.

“Mas yo te dejo mudo...imudo!  
y ¿cómo vas a recoger el trigo  
y a alimentar el fuego  
si yo me llevo la canción?”<sup>679</sup>

El poeta deja muda la patria y al dictador, pues se lleva su voz. Los poetas portan su canción consigo, canción que abre de nuevo las puertas de la patria. El poeta que porta el agujero de su exilio lleva también a rastras la propia tierra. Uno arrastra su lengua madre por el mundo para no perderse.

No obstante, ¿qué sucede cuando su voz no es entendida allá donde va? ¿qué sucede cuando el idioma de su canción no es el de la nueva tierra de acogida? Quien tiene como trabajo el instrumento del lenguaje, ¿cómo puede seguir creciendo en este exilio? ¿cómo logra el alimento, el amor, la letra? Tanto León Felipe como Sánchez Vázquez mudan la tierra pero no el diccionario, sin embargo hubo muchos que sí debieron adoptar otro idioma. Eso implica necesariamente la suma de otro destierro. Es el caso del éxodo judío, intelectuales de lengua alemana acogidos por la lengua francesa, española, inglesa. Algunos de ellos reflexionaron específicamente sobre esta recién hallada orfandad de la lengua. Entre ellos destaco a la filósofa Hannah Arendt que huye en 1933 desde Berlín a Francia y desde allí a EEUU en 1940. Eso implica dos transbordos lingüísticos: alemán-francés-inglés.

Arendt conocía ambas lenguas antes de trasladarse, no obstante no con la suficiente soltura como para expresar la profundidad de su pensamiento, de modo que pudo sentir cómo esta separación de la propia lengua ensancha aún más la distancia que marca el exilio. Al llegar a EEUU, de hecho, continua escribiendo en

---

<sup>678</sup> Felipe, L. *Nueva antología rota*, Madrid, Akal, 2008 p.177

<sup>679</sup> *Ibíd.*

alemán en revistas como *Der Aufbau*, publicación bilingüe especialmente pensada para los recién llegados. Con el tiempo comienza a escribir sus obras fundamentales en inglés, en ocasiones lo hace en ambos idiomas (alemán e inglés) lo que hace surgir necesariamente dos obras. En este recrear el lenguaje de la traducción Arendt seguía de cerca a su amigo Benjamin. Hay siempre una distancia entre obra y traducción, entre una lengua y otra, la filósofa reflexionó en varias ocasiones sobre ello.

“Escribo en inglés, pero nunca he superado la distancia. Hay una diferencia enorme entre la lengua materna y todas las demás lenguas. En mi caso puedo decirlo con tremenda sencillez: en alemán conozco de memoria una gran parte de poemas alemanes. Estos se mueven siempre allá muy atrás en mi cerebro. En alemán me permito cosas que no puedo permitirme en inglés...(…) se ha cortado la productividad que uno tiene en la propia lengua”<sup>680</sup>

Resulta especialmente relevante que Arendt recurra precisamente a los poemas para dar cuenta de la importancia de la lengua materna. Poemas que se movían muy atrás en el cerebro, como dice la filósofa. Ya lo vimos, el poema nos construye desde su primera versión, la nana. Los poemas son memoria, memoria que no necesita de textos ni de conversaciones para fluir libre y sola. Los poemas guardan nuestra infancia y también nuestra esperanza. En este sentido, en su artículo sobre Benjamin, Arendt vierte la idea de que son los poetas los que depositan en el mundo su esperanza<sup>681</sup>. El resto quizá debamos conformarnos con depositar en el poeta nuestra esperanza. Precisamente la poesía es la herramienta que utiliza Arendt para mejorar su inglés. Ella y su marido, Heinrich Blücher, solían organizar en su casa de Nueva York cenas temáticas junto al poeta Randall Jarrell para conseguir tomarle el verdadero pulso al inglés. Leían a Shakespeare, Byron, Shelley... La poesía era el camino para comprender el discurso en lengua extranjera, para aprender el peso

---

<sup>680</sup> Arendt en entrevista con Günter Gaus, en Arendt, H. *Ich will verstehen* p.61 Aquí citado en el estudio que hace Knott sobre el pensamiento en movimiento siempre itinerante de la filósofa, véase Knott, M.L. *Desaprender. Caminos del pensamiento de Hannah Arendt*, traducción al cuidado de Raúl Gabás, Barcelona, Herder, 2016 p.59

<sup>681</sup> Arendt, H. “Walter Benjamin. 1892-1940” *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona, Gedisa, 1990, pp.139-191

exacto de cada palabra, el ritmo, la cadencia. La poesía permite la entrada del extranjero hasta la raíz de la nueva tierra, le da acceso de nuevo al lugar relampagueante de la creación, del que se había visto arrebatado, lejos de los mitos, los poemas, las nanas, la madre.

Arendt participó de este lugar de la creación y quizá así aprendió a vivir lejos de una tierra desvirtuada que con el tiempo dejó de considerar suya. Así en 1950, diez años después de haber llegado a EEUU, declara en carta a su maestro Heidegger que ya no se siente alemana, quizá no se haya sentido nunca; y ya no se siente siquiera judía.

“Me siento como lo que ahora soy, una muchacha extranjera”<sup>682</sup>

Arendt pasa de esta manera desde la identificación positiva a la negativa, de identificarse con su tierra y su religión a identificarse con la falta de ellos. Resulta interesante este desplazamiento en el que la filósofa abraza su despojamiento, su condición de extranjera.

Algo parecido es lo que hace Zambrano al enunciar estas ya famosas palabras:

“Amo mi exilio”<sup>683</sup>

Y lo amaba pues lo consideraba casi sagrado. Era para la filósofa, como destaca Gómez Blesa, una “condición esencial del ser humano”<sup>684</sup>. Del mismo modo que Arendt había dejado de sentirse alemana y abrazaba la condición de lo foráneo, Zambrano, que siempre se consideró española, también amaba este desprendimiento de la patria que le había dado la oportunidad de conocer la periferia de la razón. La condición de exiliado era para la filósofa también un lugar de revelación<sup>685</sup> y acción,

---

<sup>682</sup> Carta con fecha del 9 de febrero de 1950 en Arendt, H., Heidegger, M. *Letters 1925-1975*, ed. Ursula Ludz, San Diego, Harcourt, 2004

<sup>683</sup> Zambrano, M. “Amo mi exilio” en *Las palabras del regreso*, editado por Mercedes Gómez Blesa, Madrid, Cátedra, 2009 pp.65 y ss.

<sup>684</sup> Reflexión que hace en la introducción del volumen ya citado *Las palabras del regreso*, *Ibíd.* p.36 En este volumen Mercedes Gómez Blesa recopila los artículos periodísticos que escribió Zambrano desde que volvió a España hasta su muerte.

<sup>685</sup> Como tal se refiere al hablar de las “revelaciones del exilio” aún siendo consciente o precisamente por ello de las connotaciones que puede implicar la palabra revelación. La utiliza como herramienta contra el sacrificio perpetrado por la historia y la razón. Lo desarrolla en Zambrano, M. *Los bienaventurados*, *Op.cit.* pp.29 y ss.

que debía de ser entendido desde la perspectiva mística y también metafísica. Revelación, recordemos, era la confesión pues hacía advenir una interioridad. Del mismo modo el exilio ejercía este mecanismo confesional al exponer al ser humano a las afueras, periferia en la que el poeta inicia, necesariamente, su búsqueda.

Una condición que había aprendido a amar pues era para ella como la propia patria, hasta ese punto pertenece la poeta a su desgarró.

“Yo no concibo mi vida sin el exilio que he vivido. El exilio ha sido como mi patria, o como una dimensión de una patria desconocida, pero que una vez que se conoce es irrenunciable. Confieso, porque hablar de ciertos temas no tiene sentido si no se dice la verdad, confieso que me ha costado mucho trabajo renunciar a mis cuarenta años de exilio”<sup>686</sup>

Tanto Arendt como Zambrano hablan de esta patria que es el ser extranjero, el saberse arrojado al mundo por segunda vez. Mientras que Arendt murió en Nueva York, María, sin embargo, regresó a morir a España. Algo que, como vemos, supuso para ella una renuncia a esta condición de exiliada. Una renuncia que la filósofa performa al regresar, ya enferma, a España el 20 de noviembre de 1984. Es en estos últimos años cuando su obra comienza a ser reconocida en su país: en 1981 recibe el Príncipe de Asturias, en 1988 el Cervantes. Galardones que premian una obra que nació enteramente en el exilio, desde el exilio, con el exilio, por el exilio. Un exilio vivido por la filósofa casi en términos aurales, como un despertar, un desprendimiento que es renacimiento. Así lo experimentó también su escritura que fue forjándose a caballo entre Latinoamérica y Europa, Piazza del Popolo y el monte del Jura.

Zambrano, como León Felipe, al dejar España se llevó su canción con ella y estuvo cantándola a las afueras durante casi cuarenta y cinco años, la mitad de su vida. De hecho la mayoría de sus obras fueron publicadas inicialmente fuera de España, en un primer momento en Puerto Rico y México. En México coincidió con León Felipe, cuyo “ser y humanidad eran de poeta. No hubiera podido ser otra

---

<sup>686</sup> Zambrano, M. “Amo mi exilio” en *Las palabras del regreso*, Op.cit .p.66

cosa”<sup>687</sup>. Zambrano destacaba también que en México Felipe había seguido desarrollando su “palabra activa”, una humanidad radicalmente perteneciente al poeta. El compromiso mediante la palabra es evidente en él así como el peso de este destierro que para Zambrano se combina también con “la alta libertad del exiliado”<sup>688</sup>. Vivir y cantar el exilio es lo que hizo el poeta. Por ello hay en Zambrano menos amargura hacia su condición de exiliada que la que mostraban algunos de sus compañeros. Porque para la de la filósofa era una condición activa y no pasiva. Uno era exiliado, sí, pero uno decidía vivir, cantar y contar su exilio lo que abría necesariamente otro espacio de posibilidad.

El exilio era concebido para Zambrano de manera aproximada al proceso de realización de la persona que describimos al hablar de los sueños. El ser humano llevaba impregnado para la filósofa necesariamente esa condición de desposeimiento que a la vez remitía al “cargar con el propio peso”<sup>689</sup> El desarraigo era reinterpretado por la de Vélez como libertad creadora y el exilio experimentado en términos de amor, “amor despierto, encolerizado. Amor colérico”<sup>690</sup>. Por ello le costó tanto renunciar a un desarraigo que había aprendido a amar. Pues el exilio activo investido por el amor, tal como lo concibe, es un exilio en movimiento, del ser que lucha, que despierta, que no deja que el tedio y el fluir histórico le pasen por encima, que carga a la espalda con todo lo vivido, que sostiene y da vida al peso de la historia. En España hemos querido todos olvidar demasiado pronto. Zambrano era consciente de ello cuando declinó las primeras invitaciones para volver, recién muerto Franco. Sentía en su fuero interno que ni ella ni España estaban preparadas para la colisión inminente. Y no debían de estarlo pues su figura comenzaba a ser bienvenida de forma un tanto ambivalente. En Vélez, al mismo tiempo que se le ponía a una calle el resplandeciente rótulo de Calle de María Zambrano, los nuevos desarrollos urbanísticos derribaban la casa de su infancia. Las contradicciones de la

---

<sup>687</sup> Texto M-227 de los escritos de Zambrano. Publicado en Zambrano, M. *Algunos lugares de la poesía*, *Op.cit.* p.178

<sup>688</sup> *Ibíd.* p.180

<sup>689</sup> Zambrano, M. “Amo mi exilio” en *Las palabras del regreso*, *Op.cit.* p.65

<sup>690</sup> Zambrano, M. *Algunos lugares de la poesía*, *Op.cit.* p.178

historia que se revela contra el canto de sus hijos. Zambrano se trajo su desarraigo consigo. Así encontramos en una conversación con su amigo, el poeta José Miguel Ullán, ya habiendo regresado, que la poeta valora la posibilidad de seguir siendo exiliada dentro de España: “No borrar lo que ha sido, no borrar el exilio, quizá seguir siendo exiliada en España sería una gran hazaña, digo yo, moral”<sup>691</sup>. Este acto moral tiene que ver para Zambrano con un verbo que venimos arrastrando toda nuestra senda teórica.

“Recordar es subir una cuesta. ¿Como el destierro? Más bien, como su movimiento pendular: revivir, remontarse...”<sup>692</sup>

El verbo recordar, traerse consigo el exilio, seguir peinando la historia e incluso la identidad a contrapelo. Con este verbo comienza Ullán el precioso e inacabado relato prologal a la antología *Esencia y hermosura* de Zambrano. Ullán había conocido a la filósofa en julio de 1968, animado por su amigo el poeta José Ángel Valente que ya en ese entonces vivía en Ginebra y acudía a verla desde hacía años a La Pièce, “ese allí fronterizo era el monte Jura”<sup>693</sup>. Era para los poetas, uno desde Ginebra, el otro desde París, la subida a La Pièce todo un peregrinaje, al encuentro de la palabra de María.

Una palabra que a Ullán le dolía recordar ya muerta la filósofa. Así lo explica el poeta en este bellissimo prólogo en el que cuenta que el encargo de esta introducción para la antología supuso para él un duro trabajo. Trabajo de hecho que quedó inconcluso debido a su propia y tristísima muerte en el 2009. No obstante no nos quedemos en la muerte sino en la vida. Cuenta Ullán que el encargo del prólogo lo fue posponiendo durante meses e incluso años hasta que en el 2004 le proponen un viaje a Polonia con su amigo Marek Keller, el escultor mexicano Juan Soriano y Manuel Ferro, su compañero de vida. Para Ullán es una señal que directamente le manda María para deshacer este nudo, este bloqueo. Así lo sintió el poeta y en parte

---

<sup>691</sup> Zambrano, M. *Esencia y hermosura*. Selección y prólogo al cuidado de José Miguel Ullán, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010 p.69

<sup>692</sup> Ullán, M. “Relato prologal. Señales debidas” en *Ibíd.* p.11

<sup>693</sup> *Ibíd.* p. 12

así se desarrolló el viaje, pues Juan Soriano, amigo de María, fue desbrozando durante el trayecto anécdotas de cuando compartió compañía con la filósofa en Roma. En el viaje los recuerdos de Soriano y Zambrano se entremezclan con la infancia polaca de Keller y van trenzando un itinerario de gravilla exterior e interior.

“Así, el acullá alcanzado por el viaje y transformado en sustantivo, de imprevisto aparece no como territorio de lejanía conquistada, sino como aliciente: para que la memoria, gracias a las palabras, desplace cierto origen a un incierto lugar, lo reconstruya a su antojo y sitúe acullá.”<sup>694</sup>

Este acullá que vimos en Lorca, en Victor Hugo, en Freud, a medio camino entre el *fort* y el *da*, entre la ausencia y la presencia, lo escrito y lo por escribir se conjuga en el viaje, acortando de repente la distancia, el océano de la infancia, de la maravilla, de lo otro y también lo porvenir. Las palabras, como expresa bellamente Ullán, desplazan el origen y lo acercan, en un acullá que pone en movimiento la palabra del viajero.

---

<sup>694</sup> *Ibíd.* pp.77 y 78

### 3.Escribir desde lo que no: El hueco

“Formó  
de tierra y de saliva un hueco, el único  
que pudo al cabo contener la  
luz.”

*Al Dios del Lugar*

José Ángel Valente

El hueco es la imposibilidad. El abismo que se abre ante el ser humano al no poder encontrar un sentido último al develar el lenguaje. Lacan se refiere a él como una boca boquiabierta en el sentido que podamos encontrar a esta boca que no sabe de dónde ha nacido ni si desea ser boca. El hueco por ello es también huella de lo no realizado, de la articulación que ha fallado y no ha encontrado un significante al que encadenarse, anudándose por ello a pedazos de lo real. El hueco es la causa. El efecto es lo que iremos revelando en torno al agujero. Agujero que demanda una escritura.

El lugar del hueco se halla a medio camino de la confesión y el viaje. Pues aún llevándolo siempre con uno, el hueco sólo se recorre si el poeta sale a su encuentro. El lugar del hueco está íntimamente emparentado de esta manera con el lugar de la interioridad y también con el del destierro. Es, como el sueño, unión de extraña y entraña, conflicto perenne de límites. En ocasiones se enuncia como desesperación, en ocasiones como angustia, en ocasiones como gozo. El poema lo roza constantemente aunque no lo interpele de forma directa. El lugar del hueco nos dirige al lugar de la escritura, uno y otro amordazándose. Los senderos del hueco nos conducen irremediabilmente a aquello que es imposible de escribir, a la costra, al ombligo del hueco como un ombligo del sueño que nos dice que ya no hay más,



que a partir de ahí es todo ya infranqueable. El poeta se queda entonces allí, detenido, en un allí, ahí, aquí que es acullá. El lugar del hueco es por excelencia el lugar de la creación pues el lenguaje es un animal de trinchera, hiancia en medio de la batalla, batalla ya toda ella. Pasear el hueco es parecido a pasear los sueños y las aceras de Brooklyn. Pasear el hueco es testimoniar desde un pronombre al que le faltan sílabas. Metáforas que en volandas nos conducen a la muerte.

La palabra es aparición brillando en el inmenso hueco. Multiplicando los sentidos, inmediata, rítmica, todo latido. La palabra es gestada en el contacto de la mano del poeta con el hueco. Revelación, relámpago. La palabra poética es experiencia, a priori, es un antes de que medie el sentido. El poema, como el sueño, implica un alumbramiento no falto de dolores ni de ayes. El poema, como el sueño, encuentra la salida a través de la carne, una carne que es lo más íntimo del hombre y a su vez lo más extraño, lo más protésico. Por ello estableceremos aquí la distinción entre los lugares del hueco y los lugares de la prótesis. Difícil distinguir los límites de uno y otro, ambos pretenden nombrarse todo, y ambos fallan en el intento. Ambos dejan entrever la cicatriz del poeta, son lugares de revelación pues.

Abordaremos esta cicatriz del sujeto principalmente a través de la obra de Lacan, necesaria figura del psicoanálisis que ha hecho ya un par de apariciones en esta investigación. Su presencia en este capítulo será esencial. Pues el contenido clínico de esta sección será importante para poder desgranar nociones como la división del sujeto, el acceso a la palabra y la cosa, la angustia ante lo real... El contenido teórico será más denso en los primeros apartados para comenzar progresivamente a despegarse del texto, esa es mi intención, haciendo que éste respire a través de excursos y poemas. De modo que comenzaremos por la experiencia del nacimiento, desde el polo clínico, para seguir señalando el hueco del sujeto que nos conducirá a su hacer con el hueco, en forma de creación. Posteriormente se introducirá la prótesis, a mitad del capítulo, como un cuerpo extraño al que sin embargo uno pertenece. Ambos lugares, los del hueco y los de la prótesis se hallan íntimamente imbricados, pues la prótesis ensaya su decir en el hueco y el hueco lo hace en la prótesis. El lugar del no poder decir, lo veremos, es el

mismo. Ambos lugares son sólo uno y actúan como un dentro, como veíamos en la confesión, pues en la palabra poética el sujeto se guarece en la morada propia. Y ambos a la vez son un fuera, como el viaje, pues el sujeto es de repente extranjero en su propio claustro. Es en el lugar del hueco donde los límites de la palabra penetran con mayor violencia al que habla, que va poco a poco enmudeciendo, hasta el murmullo. Murmullo poético que emerge del no poder decir. Murmullo que es canto, canto en la caverna, canto en el útero materno, canto en el desprendimiento de esta vida que se dirige hacia sí misma.

Vimos en los sueños cómo Zambrano hablaba de un segundo nacimiento. La experiencia del alumbramiento era para la filósofa la condensación del acto creativo. Por ello he creído necesario hablar de las experiencias del nacimiento como convergencia absoluta entre la creación, el hueco y el despojamiento. Tanto el primer nacimiento, ese que nos arroja al mundo aún tiernos y a medio hacer; como el segundo nacimiento que podía ser hallado en el despertar, en la figura de la Aurora que acompañaba el proceso de realización de la persona. Aurora que también dirigirá los pasos de este capítulo pues la escritura en el hueco tiene mucho de auroral, de fin y de principio. La escritura en el hueco queda emparentada de este modo con la escritura onírica, pues en ambas hallamos el alumbramiento y el desprendimiento a un mismo tiempo. Por ello comenzaremos por la experiencia del primer nacimiento, el primer contacto con la cavidad, del útero a la fosa hay dos poemas.

### ❧ *Nacer, experiencia de cavidad*

Nacer es experiencia de cavidad, del hueco que nos resguarda y a la vez nos expulsa, nos torna otros y de repente indefensos. Si una suerte de unidad hallábamos en el útero materno, queda fragmentada en el nacer. El nacimiento rompe la unidad de la madre y el hijo y multiplica el ser y el mundo, cual caja de

espejos. Alumbrar es dar un principio, violentamente, depositar algo nuevo en el cosmos, alterando por ello el precario orden conseguido. Alumbrar, producir, necesita de una fuerza que desgaje aquello que antes estaba unido. Por ello algunos investigadores y pensadores han puesto el foco de atención sobre el nacimiento como experiencia dolorosa del a priori, como raíz, incluso, del peregrinar humano.

Según Otto Rank, en esta senda, el nacer implica también un trauma, de hecho el trauma primigenio<sup>695</sup>. Ya Freud había expuesto en el primer texto que dedicó íntegramente a la angustia: la 25ª Conferencia de introducción al psicoanálisis (1915-1917), la idea según la cual el nacimiento sería la primera fuente de angustia del sujeto:

“es el acto del nacimiento, en el que se produce ese agrupamiento de sensaciones displacenteras, mociones de descarga y sensaciones corporales que se ha convertido en el modelo para los efectos de un peligro mortal y desde entonces es repetido por nosotros como estado de angustia”<sup>696</sup>

Según este texto de Freud, las vivencias desagradables del niño, al que al irrumpir en el mundo le falta el aire y no sabe tampoco muy bien cómo respirar, sumadas a la terrible separación de un solo cuerpo en dos: madre e hijo dos ya por siempre, marcan la impronta de la angustia. Esta perspectiva energética de Freud señala el acto del nacimiento como un desequilibrio. El estado de angustia vendría a ser, por lo tanto, una repetición de esa sensación displacentera, de ese peligro mortal que ha experimentado el niño al ingresar en el mundo. Laplanche<sup>697</sup>, siguiendo a Freud, señala que en el nacimiento lo que se produce es un “desbordamiento energético” interno, algo que prevalece en la angustia infantil y posteriormente en la angustia adulta.

---

<sup>695</sup> Rank, O. *El trauma del nacimiento*, Barcelona, Paidós, 1981. Este ensayo fue el que el investigador le dedicó a Freud, al que llama “explorador del inconsciente y creador del psicoanálisis”, convencido de que el detalle de la dedicatoria sería del agrado del maestro. Sin embargo precisamente esta obra contribuyó al distanciamiento de ambos pensadores, al entender el círculo cercano a Freud que se trataba de una obra que divergía de su corpus y se acercaba en mayor medida a la superchería de otras doctrinas. No obstante, desde mi punto de vista, la obra resulta sugerente, profunda, potente y original y no diverge tanto de Freud como en su momento se insistió.

<sup>696</sup> Freud, S., 25ª conferencia *La angustia* en *Obras Completas*, vol. XVI, *Op. cit.* p.361

<sup>697</sup> Laplanche, J. *La angustia (serie Problemáticas I)*, Buenos Aires, Amorrortu, 1988, p.78 y ss.

Pese a que en la elaboración del concepto de angustia Freud se aleja paulatinamente de este texto<sup>698</sup>, la idea inicial, el nacimiento como fuente de angustia, es convertido por Rank en trauma primigenio. Según el desarrollo de Rank, el trauma del nacimiento ejerce un efecto tan poderoso en la vida del sujeto que uno de los objetivos principales del análisis será liberarle de él. Pues las sesiones analíticas serían un paralelo, según Rank, de ese periodo uterino en el que el feto/paciente aún no ha nacido y es uno con la madre/terapeuta, mientras que el fin de análisis simbolizaría el parto, la separación de la madre. Así el trauma primigenio del nacimiento podría ser drenado mediante abreacción<sup>699</sup> en la terapia analítica y el sujeto quedaría liberado de la libido que aún le ataba a su madre o de forma más específica, creo poder decir, a la ausencia de su madre. Esto era concebido por Rank como un “segundo nacimiento”<sup>700</sup>.

Winnicott<sup>701</sup>, por su parte, preferirá, en vez de trauma, la palabra experiencia.

---

<sup>698</sup> La compleja concepción de la angustia a lo largo de toda la obra freudiana excede las pretensiones de este apartado, si bien esbozo a grosso modo este cambio de rumbo para aportar el contexto necesario: En 1926 con “Inhibición, síntoma y angustia” Freud aplica su segunda tópica (yo/ello/superyo) a su revisión sobre el concepto de angustia, dejando a un lado la perspectiva económica que había mantenido en las décadas anteriores. Pues hasta el momento el origen de la angustia lo localizaba el analista en la represión y al aplicar la nueva tópica invierte los términos, de modo que en determinados casos es la angustia el origen de la represión, y el yo no se limita a sufrir angustia sino que también puede producirla. En este texto emerge con fuerza la angustia de castración, como angustia real. Si bien Freud mantiene la importancia del nacimiento como primera experiencia de angustia, de desvalimiento, en este texto cobra mayor importancia la separación materna y la amenaza de castración como ausencia de objeto.

Este artículo lo escribe Freud en gran parte para acallar la polémica que había levantado *El trauma del nacimiento* que Rank del que Freud pretende distanciarse. Es sabido, además, que fue precisamente esta polémica la que provocó otra fractura en el Comité entre las posturas más conservadoras (Abraham, Jones) y las más heterogéneas (Ferenczi, Rank) que culminó con la ruptura entre Freud y Rank, la migración de éste a EEUU, el intercambio de misivas, de arrepentimientos, de acusaciones mutuas y el quiebre de una colaboración científica y una relación personal muy estrecha entre ambos, perdiendo el psicoanálisis paulatinamente, desde mi punto de vista, la frescura que aportaban personalidades como las de Rank o Ferenczi.

<sup>699</sup> Entiéndase como “descarga emocional, por medio de la cual un individuo se libera del afecto ligado al recuerdo de un acontecimiento traumático, lo que evita que éste se convierta en patógeno o siga siéndolo. La abreacción puede ser provocada en el curso de la psicoterapia, especialmente bajo hipnosis, dando lugar a una catarsis; pero también puede darse de forma espontánea, separada del trauma inicial por un intervalo más o menos prolongado” en Laplanche, J. y Pontalis, J.B *Diccionario de Psicoanálisis*, Op.cit. p.1

<sup>700</sup> Rank, O. *El trauma del nacimiento*, Op. cit. pp.18 y ss.

<sup>701</sup> Winnicott, D. “Los recuerdos del nacimiento, el trauma del nacimiento y la angustia” (1949) en *Escritos de pediatría y psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1999

Y hablará de la ‘experiencia del nacimiento’, pudiendo ésta ser traumática o no. Siguiendo a Freud y dejando a un lado las ideas de Rank<sup>702</sup>, Winnicott explica según su experiencia en la clínica, cómo hay niños que “juegan a nacer”. Sea ésta acción de componente meramente simbólico o conlleve una raíz catártica, el hecho de que los niños jueguen a nacer hace pensar al psicólogo en algún tipo de resto mnémico que el sujeto guarda a lo largo de la vida y que es probable surja en el análisis. En esta misma senda el psicólogo infantil aporta las experiencias de algunos pacientes que a través de la regresión en la terapia son capaces de evocar sensaciones de impotencia, como de ser atrapados por lo externo que es el mundo, relacionándolas estrechamente con el nacimiento.

De esta forma Winnicott clasifica el nacimiento en tres categorías: 1) nacimiento sano con posibilidad de influir positivamente en el desarrollo ulterior; 2) nacimiento parcialmente traumático con posibilidad de influir de forma negativa en las posteriores vivencias infantiles; 3) nacimiento traumático que influye necesariamente en el desarrollo ulterior del niño. Esta clasificación permite a Winnicott desligar la noción de angustia del nacimiento, pues habiendo distintos tipos de nacimiento en función de la vivencia, ¿cómo cursaría entonces la angustia para un nacimiento sano?. En este mismo sentido Winnicott considera que sólo podemos hablar de angustia si consideramos la existencia de un ‘yo’ y él no cree en un ‘yo prenatal’, por lo tanto ¿a quién interpela la angustia si no hay un yo? Para Winnicott antes de la formación del ‘yo’ en el periodo intrauterino debería hablarse de una entidad preyoica que sencillamente existe. El nacimiento vendría a ser una interrupción, una pausa de este existir, de esta continuidad, y por ello, dependiendo de la vivencia, puede ser una interrupción traumática o una interrupción sana que de hecho haga fuerte la eminente formación del ‘yo’.

Del mismo modo el nacimiento no ocupa un lugar preeminente en el análisis, pues considera que es un material valioso pero exclusivamente si el sujeto lo

---

<sup>702</sup> Dejándolas a un lado parcialmente, pues hay un importante punto de confluencia en ambos. Pues, como sabemos, la figura materna es para Winnicott la figura fundamental. Importancia que también subrayaba especialmente Rank en *El trauma del nacimiento*.

incorpora a la terapia. En conclusión, para el psicoanalista inglés, el nacimiento no está vinculado en exclusiva a la angustia ni es la clave para comprender todas las neurosis adultas, si bien es un material valioso para la clínica.

Pese a comprender la elaboración de Winnicott, desde mi punto de vista la angustia es condición irrenunciable en el nacimiento. Aunque sólo sea porque se trata de una violenta metamorfosis, la angustia debe acompañar el proceso de un yo que está a su vez naciendo, naciendo ya en la pérdida. Pérdida, esta palabra me resulta vital a la hora de hablar de esto. En “Inhibición, síntoma y angustia” Freud, que ya entiende la angustia como algo autónomo, dedica no obstante un apartado a la angustia y el nacimiento donde se pregunta por la ‘forma’ de la angustia. Decide entonces desligar la angustia futura de la experimentada en el nacimiento, mas mantiene al nacimiento como “primera vivencia de angustia”<sup>703</sup> del ser humano. Angustia generada en esencia por la separación de un niño de su madre. Es la pérdida, la castración si quisiéramos decirlo así, lo que genera la angustia. Una primera separación que el niño repetirá incesantemente a lo largo de su vida. No obstante, puntualiza Freud, la angustia no puede cifrarse exclusivamente en esta vivencia pues el feto, como sujeto narcisista, no experimenta a la madre como objeto, es decir, no sufre necesariamente la separación. Lo que pretende Freud es no tratar de significar toda la vida del sujeto en base al acontecimiento del nacimiento, sin por ello ocultar la impronta arquetipal de la angustia en esta experiencia.

La pérdida de la cavidad, de la madre, del falo (si quisiéramos atravesar también aquí ya tempranamente la castración) operan en el niño la experiencia desagradable del nacimiento. Lacan, gracias a este texto de Freud, entiende la angustia ligada a la ausencia y la presencia del objeto. El objeto, recordemos, que el analista entendía a partir del objeto perdido freudiano. Lacan toma de esta manera a Freud y también a Melanie Klein y a Winnicott para confrontar determinadas nociones como el fantasma, el objeto parcial o el objeto transicional con la dialéctica de Hegel, tamizada como sabemos por Kojève. Es en las clases de 1962 y 1963

---

<sup>703</sup> Freud, S. “Inhibición, síntoma y angustia” en *Obras Completas XX, Op.cit.* p.123

donde Lacan profundiza en la noción de angustia, deseo, otredad, *objeto a*, lógica del falo etc. Es este seminario el precursor del *Seminario XI* en el que ya reformula conceptos importantes de su desarrollo. Este cambio se inicia ya en Lacan a través de la reflexión sobre la angustia, que aquí abordaremos por la importante relación establecida con el deseo, la falta y con el ovillo principal de este apartado, el nacimiento.

El nacimiento es para Lacan la separación primordial y por ello lo cataloga también de trauma. En su *Seminario X* localiza en el nacimiento y no en el posterior destete, el surgimiento del objeto en el niño<sup>704</sup>. Mediante la analogía de la placenta y la mama explica Lacan los distintos límites que recorre el niño a través del nacimiento y a través del alimento. Es la experiencia de límite, de corte, de borde, de escisión, algo fundamental para entender el desarrollo que propone el psiquiatra. Hay un destete en el propio nacimiento pues hay un corte, una separación primordial, una “separtición” como la denomina el analista al referirse a la partición que se efectúa en el interior. Por ello en ambas experiencias “el punto de angustia está en la madre”<sup>705</sup>, origen de lo que había y de lo que ya no, origen de la unidad para siempre perdida. La *separtición* implica ya el despedazamiento, los bordes, los límites que median necesariamente en el deseo. Por ello esta *separtición* circunscribe al origen “en aquello que será la estructuración del deseo”<sup>706</sup>. El deseo queda marcado por esta primera castración donde el Otro, ya sea madre o padre, deviene verdaderamente Otro (¿Qué me quiere?). Afirmar que el punto de angustia está en la madre le permite al analista arribar a la angustia situada en este Otro en la pulsión oral. Posición que irá rotando según la pulsión. La angustia y el deseo se miden siempre en posiciones enfrentadas. Necesitan distancia para poder mirarse.

El deseo está estructurado en base a esta *separtición* que le condena precisamente a mirar continuamente a otra parte, dirigiéndose “a un resto, un resto

---

<sup>704</sup> Lacan, J. *Seminario X, La angustia*, traducción al cuidado de Enric Berenguer, Buenos Aires, Paidós, 2007, pp. 252 y ss.

<sup>705</sup> *Ibíd.* p.253

<sup>706</sup> *Ibíd.* p.256

constituido por la relación del sujeto con el Otro”<sup>707</sup>. Es la falta y no el objeto como tal lo que sostiene la angustia y el deseo del niño. Aquello que media, aquello que se interpone y a la vez es, operación metonímica por excelencia, aquello que transita entre el cuerpo y la falta, aquello que ocupa momentáneamente la cosa, el remanente en la relación del sujeto con el Otro, el *objeto a*.

El niño se cede al objeto y cede al objeto, por ello experimenta angustia. El niño al irrumpir en el mundo está aceptando implícitamente la desaparición de la madre y por ende de sí mismo, el nacimiento es pura muerte. Es también momento intermedio, de conciencia del límite y a su vez del poro del límite. El niño que está naciendo no está ni dentro ni fuera, transita el límite del cuerpo de la madre como si ese trayecto fuera acaso posible. Como si el cuerpo de la madre pudiera ser destino y no sólo origen. Transitar, ser expulsado de un otro cuerpo hacia el propio cuerpo y sus límites. El nacimiento es la experiencia de límites con mayúsculas. Límites que Lacan encuentra en toda construcción de objeto. Localiza de hecho en este seminario distintas formas del *objeto a*, pues a las ya clásicas señaladas por Freud (oral, anal, fálica) añade también las formas de la mirada y la voz. Recalco los límites del objeto pues cuando Lacan habla de boca y labios siempre habla también de dientes, como al ojo acompaña la superficie del párpado. Son los bordes, sus rugosidades y filos, importantes señales del corte, del fragmento en las ruinas del deseo. Como veíamos en el capítulo anterior a través del poema de Safo<sup>708</sup>, es la distancia la que mantiene al objeto, la manzana en lo alto del árbol. Es la manzana lo que uno no quiere alcanzar y de lo que uno no puede olvidarse. El objeto en el psicoanálisis es la falta del objeto, nos decía ya Lacan en el *Seminario IV* en el que ya apuntaba que el objeto tendría una cierta “función de complemento con respecto a algo que se presenta como un agujero, incluso como un abismo en la realidad”<sup>709</sup>. Ese primer abismo surge ya en la experiencia del nacimiento.

---

<sup>707</sup> *Ibíd.* p. 259

<sup>708</sup> Me refiero al fragmento 105a que vimos en el apartado del *fort/da* en el capítulo del viaje. Hablábamos allí de la importancia del límite y la distancia en la relación entre el deseo y el mecanismo del aquí y allí

<sup>709</sup> Lacan, J. *Seminario IV, La relación de objeto*, Buenos Aires, Paidós, 2008, p.23



## ☛ Hacer(se) con el hueco

Lacan hereda la noción de *Spaltung* freudiana mas reformula estructural y topológicamente sus ramificaciones. Recordemos que la *Spaltung* hace referencia en Freud a la escisión del sujeto dentro de sí mismo, es decir el conflicto dividido de su psiquismo. Es especialmente en algunos de sus últimos escritos como el incompleto “La escisión del yo en el proceso defensivo”<sup>710</sup> (1938) donde el analista presenta un *yo* que reniega de ciertos aspectos de la realidad, lo que efectúa necesariamente una brecha. Se trata de un *yo* sometido a las exigencias de las pulsiones, que localiza especialmente en el fetichismo y la psicosis<sup>711</sup>, una lucha entre realidad objetiva y satisfacción de la pulsión. En “Esquema del psicoanálisis” (1938) se refiere de nuevo a esta lucha entre el *ello* y el mundo exterior en la que el *yo* queda dividido inicialmente, mundo exterior que es el que interioriza el sujeto en la infancia bajo la estructura del *superyo*, ya tenemos la tripartición. No obstante Freud no sólo se refiere a esta escisión tópica (*yo/ello/superyo*) que venía recorriendo su teoría ya desde hacía años. Se refiere a una escisión de una instancia, del *yo*. El *yo* queda dividido ya dentro de sí por querer y no querer, por satisfacer y a la vez no satisfacer, por decir aún queriendo no decir. Amplía por ello la acción de este mecanismo de escisión al campo de la neurosis, no sólo de la psicosis, característica esta segunda por el recuse incesante de la realidad, una realidad que, en opinión de Freud, ni siquiera en la psicosis más profunda abandona por completo al sujeto. De modo que de la realidad no sólo se aleja el psicótico. Esta lucha entre el *yo* que tiende hacia la realidad y el *yo* que, debido a las pulsiones, escapa de ella, la configura Freud como la de “dos actitudes que subsisten una junto a la otra toda la vida sin influirse

---

<sup>710</sup> Freud, S. “La escisión del yo en el proceso defensivo” en *Obras Completas XXIII*, ordenamiento de J. Strachey, trad. J. L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1991 pp.271 y ss.

<sup>711</sup> Tengamos en cuenta que ya Bleuler había planteado hacía años la *Spaltung* como sinónimo o rasgo característico de la esquizofrenia. Freud se opone tempranamente a Bleuler y critica desde el principio el vínculo unívoco entre ambos, así como la utilización del propio término *esquizofrenia*.

recíprocamente”<sup>712</sup>. Son por ello, para el analista, dos corrientes independientes en cuya confluencia siempre queda algo sin abrochar, “el resultado nunca es perfecto, sin residuo”<sup>713</sup>.

Lacan parte por lo tanto de esta escisión que planteaba Freud debido a estas dos actitudes cuyo funcionamiento siempre arrojaba un resto, un residuo. La palabra no coincide con la cosa, por mucho que un agujero sea un agujero<sup>714</sup>. Es la acotación de un deseo que se figura infinito lo que divide al sujeto, pues es muestra de su incompletud en relación al Otro. Lacan comienza la primera clase de su *Seminario X* profundizando en la figura del *Sujet barré*, que ha sido traducido como sujeto tachado o sujeto barrado. Barrado en cuanto a que ha sido ocupado, embarazado, atravesado por una barra, barra que a su vez sirve de muro detrás del que ocultarse. “Cuando uno ya no sabe qué hacer con uno mismo - escribe Lacan - busca detrás de qué esconderse. Se trata ciertamente, de la experiencia de la barra”<sup>715</sup>. Se trata de una barra que, como bien advierten Gárate y Marinas, embarra al sujeto, le embarga, le impide advenir en su totalidad. Por ello proponen como traducción el uso del término sujeto embargado, embarrado, embarazado o vedado<sup>716</sup> para referirse a este *Sujet barré*. Se trata de una veda, de algo que le impide acceder, hacer consigo mismo, al significante llegar. La barra, la veda, limita la infinitud del deseo, del tú tienes lo que yo quiero, del yo sé decir esto que toco. Pues ni el Otro tiene lo que el sujeto desea ni éste encuentra palabras para nombrar el antes. Hay algo que adviene tras esta traba, tras este vacío que encuentra el sujeto al buscar al Otro, adviene un sujeto incompleto, vedado de por siempre, castración significativa mediante. *Wo Es war, soll Ich werden*<sup>717</sup>.

---

<sup>712</sup> Freud, S. “Esquema del psicoanálisis” en *Obras Completas XXIII, Op.cit.* p. 205

<sup>713</sup> *Ibid.* p. 206

<sup>714</sup> Hago referencia al caso de Tausk que comenta Freud en “Lo inconsciente” (1915) Véase Freud, S. “Lo inconsciente” en *Obras Completas XIV, Op.cit.* p.197

<sup>715</sup> Lacan, J. *Seminario X, Op.cit.* p.19

<sup>716</sup> Gárate, I., Marinas, J.M. *Lacan en español*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003 pp.242 y ss.

<sup>717</sup> Hago referencia a la ya clásica máxima freudiana, “donde el ello estaba, el yo debe advenir”. Con ella concluye la conferencia 31ª de sus nuevas conferencias. Véase Freud, S. “La descomposición de la personalidad psíquica”, *Obras Completas XXII, Op.cit.* p.74

Lacan analiza y traduce la máxima freudiana constantemente ya desde el primer seminario. Ya en sus *Escritos*, en “La cosa freudiana”, propone que ni *Es* ni *Ich* sean consideradas como las instancias psíquicas propuestas por Freud. En el *Seminario II* propone tomar al *Es* como *S*, como sujeto relevante en cuanto a si “tiene o no tiene la palabra”<sup>718</sup>, es decir, lo que adviene es la barra, o la relación del sujeto con respecto a esa barra. Se trata de un proceso, no obstante, que Lacan concibe como reintegrador, reunificador. Una reconciliación que en el *Seminario VII* ya es imperativo original, experiencia moral<sup>719</sup> que acompaña al *yo* que en proceso del análisis se cuestiona sobre su propia raíz, sobre su deseo. Esta idea de reconciliación acompaña de una u otra manera las distintas formulaciones que elabora el francés sobre esta máxima. Se trata de intentar advenir, de que el sujeto advenga desde un real o incluso un *des-ser*, como planteaba en “La lógica del fantasma”<sup>720</sup>.

El sujeto vedado existe, como señalan Gárate y Marinas, “a costa de una pérdida”<sup>721</sup>. Este existir, (*ex-siste*) se enuncia etimológicamente desde Lacan como aquello que se mantiene fuera de-, de aquello que se sostiene fuera de. Lacan sigue en esta concepción a Heidegger aunque le implemente su propio giro. Esta es la existencia que introduce la incidencia del significante. De esta operación el sujeto no puede salir indemne, sin falta, sin manquedad. Para poder dejar de no ser, para poder mantenerse fuera de-, hay que rasgarle jirones al ser. Estos jirones que del ser son rasgados son lo que en el sujeto causan la cronicidad del anhelo, el eterno hueco.

Lacan propone de esta manera el término *béance* para referirse a este hueco. Lacan rescata esta palabra, de raro uso en el francés actual, que proviene del verbo *bayer* (estar abierto), en el que encontramos la expresión de ‘*bayer aux corneilles*’,

---

<sup>718</sup> Lacan, J. *Seminario II, El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, traducción al cuidado de I. Agoff, Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 370

<sup>719</sup> Lacan, J. *Seminario VII, La ética del psicoanálisis*, traducción de Diana S. Rabinovich, Buenos Aires, Paidós, 2009, p. 16

<sup>720</sup> Lacan, J. “La lógica del fantasma” en *Otros escritos*, traducción al cuidado de Graciela Esperanza, Buenos Aires, Paidós, 2012 p. 343

<sup>721</sup> Gárate, I., Marinas, J.M. *Lacan en español, Op.cit.* p. 248

quedarse boquiabierto. El detallado recorrido etimológico que plantean Gárate y Marinas nos conduce hasta el siglo XIII donde *béance* es utilizado en referencia al deseo, a la voluntad de. A mediados del siglo XVI localizan el uso de *béant* para designar lo abierto de par en par, o la importante abertura de algunas cavidades como la boca o los ojos. En el siglo XX el uso de *béant*, señalan, se reducía, hasta Lacan, al terreno literario o médico. Señalan, por ejemplo un verso de Céline que hace referencia a esta abierta cavidad.

Lacan indicó en varias ocasiones que se había servido de Kant para arribar a su *béance*. Gárate y Marinas, después de peinar la obra del filósofo, proponen que la palabra de la que partía Lacan era *Kluft*<sup>722</sup>, término que Kant utiliza como hiato, abismo, distancia, ruptura... Kant mediante esta palabra hace referencia al corte necesario que interrumpe la idea y su realización, el hiato que se interpone en el principio de continuidad. Lacan, no obstante, cuando emplea el término *béance* hace referencia a algo más allá del hiato, a algo que probablemente provenga del hiato. La oquedad, esta es la traducción que proponen Gárate y Marinas, con la que coincido plenamente, nace de un corte, de un abismo, más tiene un espacio propio. Si en inicio fue corte, la erosión progresiva del corte produjo un cañón. Ese cañón es la oquedad.

La oquedad es constitutiva a la estructura del sujeto. Es, en efecto, su ombligo, veremos un poco más adelante qué queremos decir con esto. Lacan se refiere a esta oquedad ya en sus *Escritos* y en la mayoría de sus seminarios. Desde el *Seminario I* donde escribe:

“Precisamente lo que es humano en la estructura propia del sujeto es esa hiancia y es ella la que en él responde. El sujeto no tiene contacto sino con esa hiancia”<sup>723</sup>

La hiancia recorre la obra de Lacan como recorre al sujeto. Esta traducción, la de hiancia, es la traducción más extendida en castellano. Fue el poeta Tomás Segovia

---

<sup>722</sup> Gárate, I., Marinas, J.M. *Lacan en español*, *Op.cit.* p. 179

<sup>723</sup> Lacan, J. *Seminario I, Los escritos técnicos de Freud*, traducción de R. Cevasco y V. Mira, Buenos Aires, Paidós, 1983 p.114

el que tradujo la *béance* lacaniana en el término *hiancia*. Al traducir sus *Escritos*, el poeta recurre a esta palabra que no recoge la RAE para referir la abertura que se asemeja a la del boquiabierto. Segovia relata en una pequeña nota a la traducción la dificultad que entrañó la traducción de *béance* al tratarse de una locución para la que el castellano no tenía equivalencia. Y si no había equivalencia algo del resto habita esta traducción. Segovia planteó entonces “la atribución de un sentido oblicuo al tecnicismo ‘hiante’, ‘hiancia’”<sup>724</sup> para poder cubrir el término *béant*, *béance*. Interesante este trayecto oblicuo que plantea el poeta al hablar de la traducción. Trayecto oblicuo que, por otro parte, recorre sea cual sea el idioma, la distancia entre la palabra y el objeto. En el trayecto oblicuo, al no ser perpendicular al plano, encontramos la no coincidencia. Pensemos por ejemplo en el cilindro oblicuo en el que las bases no son perpendiculares a la generatriz. El cilindro oblicuo, por poner un ejemplo más allá de la geometría, vendría a ser, pensemos, como la torre de Pisa. El centro del círculo superior de la torre no coincide con el centro del círculo inferior. Hay una pérdida entre ambos círculos, jamás coincidirán.

Dejando esta metáfora a un lado, entiendo que este sentido oblicuo que atribuye Segovia a la palabra ‘hiancia’ concuerda aún mejor con lo que venimos enunciando, más que la propuesta de esta traducción en sí. Además su resonar poético es innegable. Desentrañemos un poco más la raíz poética que la utilización de esta palabra entrañaba en la obra lacaniana. Para ello, deberemos remontarnos al año 1971 cuando aparece en la editorial Siglo XXI la primera traducción oficial de un texto de Lacan al castellano. Es Armando Suárez, psicoanalista español afincado en México, el que promueve el proyecto. *Écrits* había visto la luz en Francia, gracias a la edición de Wahl, en 1966. Poco después llegaba la traducción castellana, que había comenzado el propio Suárez pero que más tarde había dejado en las manos de Tomás Segovia, poeta español también exiliado a México. El estilo de la escritura de Lacan es tan complejo y tan poético que Suárez decide por ello contar con un poeta

---

<sup>724</sup> Nota de Tomás Segovia a la traducción de Lacan, J. *Escritos I*, *Op.cit.* p.17

como traductor. Contaba Segovia<sup>725</sup> la bonita anécdota de que de Lacan, cuando le propusieron traducir los *Escritos*, no conocía nada, más que la frase, ‘el deseo es el deseo del otro’, que ni siquiera sabía que era suya, pero le había llegado de manera honda al leerla hacía años en un número de la *Revista de Occidente*. El artículo hablaba sobre el primer y el segundo nacimiento del hombre en el lenguaje. El poeta llevaba un tiempo reflexionando sobre la importancia del lenguaje, sobre su peso y su placenta, de modo que el artículo arrojó luz y sombra sobre ciertos aspectos de su crear. Por ello apuntó la frase de Lacan en un pequeño papel, bajo la que escribió el nombre del autor, un desconocido para él, y la guardó en una caja de zapatos en la que atesoraba recortes y frases sobre las que pensar. Años después, cuando Suárez le habla de Lacan, el poeta vuelve a abrir la caja de zapatos y al hallar el recorte con la cita y el nombre al que pertenecía, decide aceptar hacer la traducción pese haber considerado en un primer momento no hacerla, por no ser él psicoanalista.

La anécdota es preciosa. Pero más allá de ella nos habla del empeño de Suárez por hacer justicia a la prosa poética y arabesca, “prosa gongorina”<sup>726</sup> del psicoanalista francés. Y dimos con Góngora. La escritura de Góngora, piensa Suárez, encuentra eco en la posterior escritura lacaniana. En efecto la escritura de Lacan es barroca y peca del mismo cultismo que la del poeta. Los juegos del lenguaje, la erudición, las palabras labradas hasta el desmayo, sirven al analista para hacerle de espejo al inconsciente. Este paralelismo entre ambos era algo a lo que el propio Lacan no era ajeno al escribir: “el autor de estas líneas, el Góngora del psicoanálisis, según dicen, para servirles”<sup>727</sup>. Se autodenominaba de esta manera Lacan, “el Góngora del psicoanálisis”, en este fragmento de “Situación del psicoanálisis en 1956” en el que precisamente habla del uso que hace el inconsciente de figuras retóricas como la metonimia, la catacrexis, la hipálage etc. “Lo cual nos obliga a concluir que no hay forma tan elaborada del estilo que el inconsciente no abunde en

---

<sup>725</sup> En entrevista en México del año 2010, poco antes de su muerte. Véase Velasco, J, Pantoja, M.T “La traducción al español de los escritos de Jacques Lacan, ¿una polémica fructífera?”, *Revista de Psicología Iztacala, UNAM*, vol.16, n°3, 2013 p.1067

<sup>726</sup> Así describe Suárez la prosa del analista en la nota introductoria a Lacan, J. *Escritos I, Op.cit.* p. 11

<sup>727</sup> Lacan, J. “Situación del psicoanálisis en 1956” en *Escritos I, Op.cit.* p.438

ella”<sup>728</sup>. De este modo inconsciente y poesía quedan explícitamente ligados ya de manera temprana en Lacan.

Cuando Segovia realiza la traducción de los *Escritos* en 1970, intercambia bastante correspondencia con el analista, para aclarar algunos aspectos de su corpus y de la utilización de determinados términos<sup>729</sup>. Si pudiéramos adentrarnos en esas cartas encontraríamos muy probablemente referencias de ambos a la poesía de Góngora. Apuntando hacia el análisis, Lacan, hacia la poesía, Segovia. Pues en la traducción que hace el poeta del término *béance* queda enhebrado un poema que Góngora escribe en 1610.

“En roscas de cristal serpiente breve,  
por la arena desnuda el Luco yerra,  
el Luco, que con lengua al fin vibrante,  
si no niega el tributo, intima guerra  
al mar, que el nombre con razón le debe  
y las faldas besar le hace de Atlante.  
Desta pues siempre abierta, siempre hñante  
y siempre armada boca,  
cual dos colmillos, de una y de otra roca,  
África (o ya sean cuernos de su luna,  
o ya de su elefante sean colmillos)  
ofrece al gran Filipo los castillos,  
carga hasta aquí, de hoy más militar pompa;  
y del fiero animal hecha la trompa  
clarín ya de la Fama, oye la cuna,

---

<sup>728</sup> *Ibíd.*

<sup>729</sup> La traducción de Segovia fue criticada precisamente porque es notorio que él no era psicoanalista, y algunas de las formulaciones iniciales no estaban del todo bien captadas. Si bien es cierto que en revisiones posteriores efectuadas por Suárez y Nasio algunas de estas imperfecciones fueron corregidas, permaneciendo aún la impronta poética que nos dejó Tomás Segovia. Por otro lado uno de los mayores críticos, Marcelo Pasternac que escribió *1236 errores, erratas, omisiones y discrepancias en los Escritos de Lacan en Español*, pese a modificar muchas otras traslaciones, acepta la de *hiancia*.

la tumba ve del sol, señas de España  
los muros coronar que el Luco baña.”<sup>730</sup>

En este poema Góngora relata la toma de la fortaleza de Larache, al noroeste de Marruecos, a manos del marqués de San Germán, en noviembre de 1610. El poema relata un acontecimiento bastante pequeño, por no decir insignificante, haciéndolo contrastar con un lenguaje intensamente épico. Este poema marca, de hecho, un punto de inflexión en la creación del poeta, así lo señalaba ya Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora* donde señala que esta canción que condensa el gongorismo pertenece ya al segundo periodo de creación del autor. En este poema se observa ya la característica dislocación sintáctica del poeta que le sirve frecuentemente como vehículo de expresión. Góngora trastoca estructura y sentido, rescatando latinismos y retorciéndolos para transmitir una impresión al lector. Antonio Carreira señala a este respecto los versos: “Esa montaña que precipitante / ha tantos siglos se viene abajo”<sup>731</sup> donde el poeta rescata el participio de presente latino que indica movimiento, derrumbamiento y a la vez quietud. Así emplea Góngora el lenguaje, como una bolsa infinita de tropos con la capacidad de hacer temblar.

Un latinismo es también el término *hiante* que Góngora evoca mediante este canto. Hace referencia a la boca “siempre abierta” y “siempre armada” de la serpiente. Góngora lo toma de la voz latina *Hio*, *hias* e *hiatus* que como señalaba en sus comentarios el jesuita Díaz de Rivas, coetáneo del poeta, “propriamente significan tener abierta la boca, principalmente los leones i sierpes grandes”<sup>732</sup>.

---

<sup>730</sup> Primeros versos del poema “De la toma de Larache” en Góngora, L. *Antología poética*, edición de Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009, pp.317-318

<sup>731</sup> *Ibíd.* p.17

<sup>732</sup> Pone como referencia Díaz de Rivas los versos del poeta latino Silio Itálico que escribe refiriéndose a un león: “...caput ingens oris hiatus / Et malae texere lupi...” en su libro 3 y a una serpiente en el libro 6 “atris immanis hiatibus hydra”.

Díaz de Rivas escribió en 1624 *Discursos Apologeticos por el estylo del Poliphemo y Soledades. Con anotaciones y deffensas al mismo Poliphemo y Soledades y a la canción de Alarache*, manuscrito que podemos hallar en la Biblioteca Nacional de Madrid. El estudio del mismo y su reproducción realizados por Eunice Joiner Gates podemos encontrarlo en “Anotaciones a la canción de La toma de Larache por Pedro Díaz de Rivas” en *Revista de Filología Española*, vol.XLIV, nº1/2, 1961 pp.63-92 La anotación a la palabra *hiante* es la número 8, p. 74



De modo que cuando Tomás Segovia hizo emerger el neologismo *hiancia* desde *hñante* muy probablemente estuviera teniendo en cuenta esta utilización que del término hacía Góngora para reflejar esa boca “siempre abierta” que es la *béance*. El hallazgo de Segovia fue sin duda un hallazgo poético que muy probablemente Lacan avaló o habría avalado. Yo por mi parte acudiré indistintamente al término oquedad y al término hiancia para dar cuenta de este hiato que es un cañón que es un agujero que es una abertura que es un abismo que es una desgarradura que es una boca.

Agujero era la boca de Irma, famoso sueño de Freud que Lacan desbroza en su *Seminario II*. En la relectura que propone Lacan, incide sobre esta imagen del fondo de la garganta de la paciente que Freud describe con terror. Ya en su momento había sido para el neurólogo una imagen opaca, indescifrable, eso que advierte al analista de que no es posible seguir avanzando en el análisis. Lacan escribe con respecto a este agujero:

“Es un descubrimiento horrible: la carne que jamás se ve, el fondo de las cosas, el revés de la cara, del rostro, las secreciones por excelencia, la carne de la que todo sale, en lo más profundo del misterio, la carne sufriente, informe, cuya forma por sí misma provoca angustia. Visión de angustia, identificación de angustia, última revelación del *eres esto: Eres esto, que es lo más lejano de ti, lo más informe.*”<sup>733</sup>

Ante el espanto de lo real que mana del agujero de carne, se pregunta Lacan en línea con Erikson, ¿por qué Freud no despierta?. Ante la revelación informe del “eres esto”, del rostro de lo que no tiene rostro, ¿por qué Freud no cede al despertar?. Lacan atribuye la superación de la angustia al deseo de saber. Es el deseo de saber lo que nos permite mirar, aunque sea fugazmente, la boca de lo Real. Pues el sueño prosigue, esta vez con la ‘inmiscusión de los sujetos’, término que da Lacan a la entrada en escena del doctor, de Otto y de Leopold, figuras que vienen a aclarar lo sucedido. Freud, como plantea Lacan, da un paso atrás en el sueño, se desvanece ante esta presencia triádica que discute sobre la paciente para finalmente eximir a Freud de cualquier culpa, verdadero deseo y sentido último del sueño, según la interpretación que daba el propio Freud. El desvanecimiento del *yo* que propone

---

<sup>733</sup> Lacan, J. *Seminario II*, *Op. cit.* pp. 235-236

Lacan es un aporte verdaderamente interesante cuando afirma que “lo que está en juego en la función del sueño se encuentra más allá del *ego*, lo que en el sujeto es del sujeto y no es del sujeto, es el inconsciente”<sup>734</sup>. Inconsciente que halla Lacan fuera de todos los sujetos del sueño, reposando en el número 3. Tres médicos, tres mujeres como tres cofrecillos como tres son las parcas. La muerte correteaba a placer en el sueño de la inyección de Irma. Entre el trío de mujeres del principio y el trío de hombres del final se resuelve finalmente la significación del sueño mediante la palabra trimetilamina, compuesto químico que ha inyectado Otto en el sueño a la paciente. El tres es el número en clave de este sueño que el analista descifra en base a los tres registros ya planteados en 1953: Real, Simbólico, Imaginario. La estructura ternaria es fundamental para Lacan que descompone también en tres los ingredientes de este compuesto químico cuyo nombre aparece rotulado en el sueño de Freud. Trimetilamina, es en esta palabra donde reside para Lacan la posible inscripción del sueño. Por ello la descompondrá para hallar en ella la nominación primigenia, la trimetilamina no es representación como tal sino posibilidad de representación. En el sueño de Irma vamos desde lo Real hacia lo Simbólico. Como veíamos Real era el agujero de la boca, que da paso a lo Imaginario, registro que se localiza en la desaparición paulatina del *yo* de Freud, en la condensación del *yo* fragmentado que encontramos en las figuras de los tres médicos. Y finalmente lo Simbólico, momento en que el discurso, en un principio sin sentido cual diálogo vacío de los tres médicos, se hace su lugar en el sueño, para arribar a una voz que no corresponde a ninguno de los sujetos del sueño, la voz de la propia palabra. Una palabra “que no quiere decir nada a no ser que es una palabra”<sup>735</sup>. Palabra que no quiere decir, sólo estar, dejar caer su peso en el sueño. La palabra viene a hacer espacio, no a otorgar sentido sino sencillamente a fabricar su propio lugar, más tarde advendrá el sentido, sentido que necesita poder caer en algún sitio. El sentido necesita de la posibilidad que abre la palabra.

---

<sup>734</sup> *Ibíd.* p.241

<sup>735</sup> *Ibíd.* p.258

Lacan lee en esta inscripción de la trimetilamina en el sueño la esencia de todo síntoma producido “en la corriente de una palabra que intenta pasar”<sup>736</sup>. Es esta la palabra que intenta hacerse hueco en el sueño de Freud. La palabra que era para Lacan “naturaleza misma de lo simbólico”<sup>737</sup> que se introduce en el sueño a golpe de angustia, a golpe de desfiladero de lo real, cabeza de Medusa. Palabra que media entre los sujetos y los constituye como tales, apunta Lacan. Los constituye como tales en los bordes de esta garganta de lo real donde la letra, concepto que desarrollará posteriormente, libra su batalla.

Los constituye como tales mientras les da madre y les deja huérfanos en la misma operación. Cuando digo que les deja huérfanos podríamos también pensar que el lenguaje es lo que les otorga pies y a su vez les provoca cojera. Es Edipo, pie inflamado. Hago referencia al famoso cojeo lacaniano donde el analista sitúa el inconsciente de Freud. Esa cojera que representa el inconsciente freudiano en la estructura del sujeto. Cojera que se aprecia cuando entre la oquedad y el inconsciente sigue habiendo grieta. La hiancia es el punto intermedio entre “la causa y lo que ella afecta”, el vacío en la cadena significante, el entre infinito sin el que no hay causa. Se trata de un vacío, de un agujero en el que sin embargo hay acción “en esa hiancia, sucede algo”, pues “hay un hueco y algo que vacila en el intervalo”<sup>738</sup>. Lacan declara la oquedad lugar del inconsciente, un inconsciente que no encaja tampoco en este hueco, pues no es un bloque macizo que encaja cual puzzle. Por ello vacila, se mueve constantemente tocando distintas superficies de la hiancia. Porque no encajan es por lo que este algo que sucede en la hiancia “pertenece al orden de lo no realizado”<sup>739</sup>, se trata, como desarrolla Lacan, de lo no nacido. En este *Seminario XI* articula ya el analista lo real según los parámetros que seguirá utilizando en la etapa final de su pensamiento. Esto que sucede en la

---

<sup>736</sup> *Ibíd.* p.242

<sup>737</sup> *Ibíd.*

<sup>738</sup> Las tres citas de este párrafo pertenecen a Lacan, J. *Seminario XI, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, traducción al cuidado de J.L. Delmont-Mauri y J. Sucre, Buenos Aires, Paidós, 2010, p.30

<sup>739</sup> *Ibíd.*

hiancia, que sucede en el orden de lo no-realizado o no-nacido es la dimensión no-nacida de lo Real. Real que ya en la garganta de Irma muestra sus bordes rugosos donde Otto inyecta la trimetilamina.

En la interpretación del sueño de la inyección de Irma ya nos está proponiendo implícitamente Lacan la noción de letra como litoral que desarrolla años después en *Lituraterre*<sup>740</sup>. En este artículo Lacan propone la diferencia entre los conceptos de frontera y de litoral, señalando al litoral como superficie de transición y no de borde, entre el saber y el gozo. Esta idea le asalta al analista en pleno viaje hacia Japón, mientras sobrevuela decenas de superficies terrestres y marítimas. Observa la orografía desde arriba y piensa en la analogía entre el sujeto y estos accidentes geográficos. El viaje, lo veíamos en el capítulo anterior, genera sus propios paisajes. El viajero crea a partir de este ir y venir, hallar y traer. Lacan piensa en la idea de litoral como aquello que vira hacia la letra, a la mitad del centro y la ausencia, siendo la escritura esa erosión en lo real. Es la letra por lo tanto litoral, “el borde del agujero en el saber”<sup>741</sup>. Como veíamos en el sueño de Freud, la *trimetilamina*, el cuerpo de la letra inyectado formaba litoral en la garganta de Irma, real del real. La *trimetilamina* de Freud era litoral incluso antes de que Lacan escribiera esta oposición: “La escritura, la letra, está en lo real, y el significante, en lo simbólico”<sup>742</sup>.

La *trimetilamina* es el lugar primigenio, la posibilidad del decir. Lacan contradice la interpretación en base al deseo que da Freud sobre este sueño. No se trata, opina el psiquiatra, de que Freud se sienta eximido de las responsabilidades de la cura. No se trata de pedir disculpas por el diagnóstico de Irma sino de pedir las por el hallazgo de la palabra, el hallazgo del inconsciente. Un inconsciente que ha sido hallado, como apunta Lacan, desde el inconsciente del propio Freud. Por ello pedía disculpas

---

<sup>740</sup> Artículo que Lacan publica inicialmente en el número 3 de la revista *Littérature* en el año 1971 donde retoma de nuevo “La carta robada” de Poe para proponer otra formulación de la letra. Sobre este artículo introducirá una clase en su *Seminario XVIII, De un discurso que no fuera del semblante*, en el que recalaremos brevemente. Volveremos algo más adelante al artículo que ha sido traducido como *Lituratierra*.

<sup>741</sup> Lacan, J. *Seminario XVIII, De un discurso que no fuera del semblante*, traducción al cuidado de N. González, Buenos Aires, Paidós, 2009, p.109

<sup>742</sup> *Ibíd.* p.114

su sueño. Por haber escuchado el cuerpo enfermo por la palabra y haberla usado para curarlo. Entiende Lacan que Freud desea ser perdonado por su descubrimiento, un descubrimiento condensado en el peso de la palabra: “*es mi inconsciente, esa palabra que habla en mí, más allá de mí*”<sup>743</sup> clama Freud por boca de Lacan. El compuesto triádico de la *trimetilamina* era lo que se había inyectado en la garganta de la paciente, aparato fonador por antonomasia. Era la palabra, en forma de cura, la que atravesaba la carne, el desfiladero, el agujero, para otorgar la posibilidad de decir. Esta garganta de Irma, este ombligo, detenía la interpretación pero no el sueño, pues Freud siguió soñando, para encontrar el lugar de la palabra, para manejar simbólicamente el goce de la letra en lo Real. (“*Después la boca se abre bien. Ella me contaría más cosas que Irma*”<sup>744</sup>)

El ombligo del sueño actuaba, así lo creía Lacan, como un nudo que a su vez es agujero. Ciertamente la boca de Irma era un hueco, ¿por qué entonces deberíamos de verlo también como un nudo?. Es el propio Freud el que teje el nudo a esta imagen cuando habla del nudo de los nudos, el ombligo. Pues Freud menciona por vez primera lo que conocemos como el “ombligo del sueño” en la presentación que hace en *La interpretación de los sueños* del sueño de la madrugada del 23 al 24 de julio de 1895, el sueño de los sueños, el de la inyección de Irma. Freud alude a este término como se llega en ocasiones a los mayores descubrimientos, como acercándose a lo sagrado, desde el pie de página y en voz baja. Así escribe: “todo sueño tiene por lo menos un lugar en el cual es insondable, un ombligo por el que se conecta con lo no conocido”<sup>745</sup>. De modo que la boca era un ombligo y por ello era agujero y nudo a la vez. Nudo primigenio de la madre y el hijo, carne del órgano del habla, límite del análisis. Veamos lo que opinaba Lacan sobre esto, que ha llegado hasta nosotros con el título sencillo de *Respuesta*<sup>746</sup>.

---

<sup>743</sup> Lacan, J. *Seminario II*, *Op.cit.* p.259

<sup>744</sup> Freud, S. *La interpretación de los sueños*, *Obras completas IV*, *Op.cit.* p.132

<sup>745</sup> *Ibíd.*

<sup>746</sup> Lo conocemos comunmente como “Respuesta” aunque fue publicado como Lacan, J. “Réponse à une question de Marcel Ritter” *Lettres de l'École freudienne*, avril, n°18, 1976 pp.7-12

En 1975 en unas jornadas psicoanalíticas llevadas a cabo en Estrasburgo, Marcel Ritter propone reflexionar sobre el término *Das Unerkannte* que aparece, entre otros textos de Freud, en *La Interpretación de los sueños* que, como apunta Ritter, ha sido traducido como ‘lo desconocido’<sup>747</sup> cuando el verdadero sentido del término remite a ‘lo no reconocido’, lugar insondable del sueño con el que conectaba, como acabamos de ver, el ombligo. Ritter se pregunta sobre la naturaleza de este ombligo: si es lo Real no simbolizado ¿qué clase de Real?, ¿es un Real pulsional?, ¿cómo articularlo entonces al deseo?.

Lacan responde a Ritter reflexionando a su vez sobre este ombligo, poderosa metáfora corporal que el analista pone de relieve, al no parecerle que el ombligo sea lo Real pulsional. Lacan acentúa la analogía entre los orificios corporales, a los que vincula la pulsión mediante la función del agujero, y el orificio del inconsciente. Esta poderosa analogía es lo que, cree Lacan, Freud quería señalar al detenerse en el ombligo. Se detuvo en el ombligo porque no podía no detenerse. *Das Unerkannte*, como *Unmöglich* implica, desarrolla Lacan, debido al prefijo *Un-* imposibilidad, límite radical de la doble negación del modo que “eso no puede ni decirse, ni escribirse. *Eso no cesa de no escribirse*”<sup>748</sup>. Ese es el ombligo del sueño, marca eterna del origen, palabra que por no poder escribirse no cesa de no hacerlo. Si pensamos en un ombligo, anatómicamente quiero decir, deberemos pensar en un punto a cuyo alrededor ha surgido una pequeña falla para recubrirlo, para protegerlo. Es el pliegue de la piel tras el trauma primigenio, que reacciona, rugoso, efectuando relieves que apuntan a aquello que había y ya no hay, a aquello que por no haber, uno no puede siquiera nombrar, sólo contemplar, aterrorizado. (“*Eres esto, que es lo más lejano de ti, lo más informe*”). Años antes, ya en el *Seminario X*, Lacan había advertido sobre la importancia de las referencias biológicas “pero a condición de darse cuenta de que la diferencia estructural más primitiva introduce allí de hecho

---

<sup>747</sup> También en nuestra traducción de López-Ballesteros fue traducida como lo desconocido. Y como hemos citado algo más arriba, en la más actual de Etcheverry es traducido como “lo no conocido”.

<sup>748</sup> “ça ne peut ni se dire, ni s’écrire. Ça ne cesse pas de ne pas s’écrire” Lacan, J. “Réponse à une question de Marcel Ritter”, *Op.cit.* p.8

rupturas, cortes, introduce enseguida la dialéctica significantes”<sup>749</sup>. El veto está ya en el cuerpo. El corte, la ruptura, la introduce ya esta dialéctica que imposibilita la propia lectura del cuerpo. Cuando uno llega al ombligo no puede seguir leyendo. Escribe Lacan:

“lo que Freud llama el ombligo - *ombligo de los sueños*, dice, para designar, en último término, el centro desconocido -, que no es otra cosa que el ombligo anatómico que lo representa, sino esa hiancia de la que hablamos”<sup>750</sup>

El ombligo es en efecto esa hiancia originaria. Hueco y marca del proceso, grieta que, lo muestra el inconsciente, cose lo real y la neurosis. Real que es un antes de que el ombligo sea pliegue, sea ombligo. Este es el retorno, esto es lo que no cesa de no escribirse. El orden de lo no-nacido.

Lacan en su respuesta a Ritter enfatiza el prefijo *Un-* como marca de imposibilidad, prefijo que ya había acentuado años antes al hablar del *Unheimlich* de Freud. Lacan teoriza sobre el desarrollo de este *Unheimlich* freudiano en relación a la angustia. Esto que se ha traducido como lo extraño, lo siniestro, lo ominoso, que Freud escribe en 1919<sup>751</sup> con el cuento de *Der Sandmann* (*El hombre de la arena*) de Hoffmann como huésped, es tomado por Lacan que libera a la palabra del prefijo y se queda con su núcleo, *Heim*. Ya el propio Freud dedica varias páginas a recorrer los entramados lingüísticos del término para determinar que hay un continuo, un devenir de lo *Heimlich* en *Unheimlich*. Freud advierte, de hecho, que podríamos hablar de una misma raíz con dos círculos de representaciones ajenos entre sí, por un lado la sensación de familiaridad y por el otro la de extrañeza, ocultación. Lacan, en esta senda, enfatiza esta raíz familiar conectada mediante un punto: “lo que es *Unheim* es lo que se encuentra en el punto del *Heim*”<sup>752</sup>. Curiosa encuentro la utilización de la palabra punto, término interesante en la elaboración lacaniana y palabra con la que Lacan en su respuesta a Ritter refería al ombligo de manera reiterada. ¿Qué se

---

<sup>749</sup> Lacan, J. *Seminario X*, *Op.cit.* p.79

<sup>750</sup> Lacan, J. *Seminario XI*, *Op.cit.* p. 31

<sup>751</sup> Freud, S. “Lo ominoso”, *Obras Completas XVII*, *Op.cit.* pp.215 y ss.

<sup>752</sup> Lacan, J. *Seminario X*, *Op.cit.* p.57

anuda en el ombligo? ¿qué significación trata de producir sin conseguirlo?. Lacan, continuando con el punto del *Heim*, enhebra de esta manera ausencia y presencia al escribir:

“El hombre encuentra su casa en un punto situado en el Otro, más allá de la imagen de la que estamos hechos. Ese lugar representa la ausencia en la que nos encontramos”<sup>753</sup>

Esa ausencia en la que nos encontramos la condensa el ombligo. El *Unheimlich* primigenio es el ombligo, punto de conexión interrumpida, raíz del lenguaje vetado hacia sí mismo, escisión de la carne que era toda. Lacan toma el prefijo *Un-* para explicar mejor su idea de imposibilidad, de límite. El prefijo *Un-*, me atrevo a pensar, que quiera decirnos Lacan, es el prefijo de lo Real. Algo, de hecho, que ya estaría presente en la exploración lingüística que efectúa Freud sobre el término *Unheimlich*. Pues Freud se remite al lexicógrafo alemán Daniel Sanders que, tras enumerar toda una serie de ejemplos del uso del término *heimlich*, hace entonces referencia al compuesto formado por el prefijo de esta manera: “Nótese en particular, el negativo ‘*un -*’: desasosegante, que provoca horror, angustioso”<sup>754</sup>. La negación, el corte, lo que provoca horror, el agujero de la boca de Irma, *Un-*, amígdala, cornete, punto del *Heim*.

Freud aborda el término *Unheimlich* como ramificación propia del campo de la estética. Campo que Lacan transforma mediante la aproximación que plantea en *La Angustia*. Es en este seminario donde Lacan profundiza en la división del sujeto que ya había indicado en el *Seminario V*. En este seminario es también el sujeto de la fantasía el sujeto inaccesible para sí y para el Otro y sin embargo en virtud de esta escisión, sujeto del y en el lenguaje. Esta es la escisión originaria que crea un hueco ya eterno. Escisión que provoca también un resto. Lacan en este seminario redefine la experiencia de lo Real y, frente a la angustia sin objeto que presentaba Freud, él anuda esta experiencia a una suerte de *agalma*, al *objeto a*. No obstante ni la angustia ni lo Real tienen vínculo con la representación, ambos se mueven sin la necesidad

---

<sup>753</sup> *Ibíd.* p. 58

<sup>754</sup> Freud, S. “Lo ominoso” *Op.cit.* p. 224



de anclarse al símbolo, por ello su terrorífica desnudez es casi insoportable. Lacan interpreta este sin objeto que planteaba Freud como la sensación ante el límite, la frontera. Límite o frontera que hallamos cuando la experiencia de lo Real no puede ser simbolizada. El *objeto a* precisamente en cuanto a *a*, no permite la metáfora, su lugar es una suerte de nada y pese a estar en todo momento en un *entre* no puede ser representado, es causa de deseo en cuanto a su infinita incomunicabilidad. El *objeto a* no es paradójicamente objeto sino causa de deseo. (“Oirás procedente de ti mismo, una voz que guía a tu destino. Es la voz del deseo, no la de los seres deseados”<sup>755</sup>) Por ello el hombre al tratar de atraparlo acaricia siempre el borde de otra cosa. Este acariciar otra cosa muestra de este modo su hiancia, el fantasma que la recorre.

Lacan interpreta perfectamente el concepto de angustia que elaboraba Freud. La angustia ante el límite del *yo* que planteaba el neurólogo al hablar del doble como *Unheimlich*, la rescata Lacan al hablar de esta casa propia situada en el Otro, punto del *Heim*. Lacan plantea por lo tanto una angustia ante el lenguaje, el Otro y el sí mismo, que en gran medida sostiene las relaciones del sujeto con el mundo y consigo mismo. Esa casa situada en el Otro es nuestra división originaria, la falta de la que emergemos todos, la falta en ser si quisiéramos decirlo así. El ombligo es lo que queda. Es el resto, el estigma, como apunta Lacan, la cicatriz que a uno le recuerda la imposibilidad de nombrar, el fondo del sueño, el envés de la palabra, todo rugosidades. Como el “basamento rocoso subyacente”<sup>756</sup> del que habla Freud en “Análisis terminable e interminable” (1937) para referir el fin del análisis, aquello que es imposible atravesar en la castración. Una castración que es privación, falta de objeto, “deuda simbólica, daño imaginario”<sup>757</sup> que el sujeto asume en aras de que el deseo se instituya a partir de su déficit, de su manquedad fundante.

En su desarrollo teórico Freud, a raíz del *Caso Schreber*, se refería con el término de *Urverdrängun* a una especie de represión primordial u originaria que entronca

---

<sup>755</sup> Bataille, G. *Las lágrimas de Eros*, introducción de J.M. Lo Duca, Barcelona, Tusquets, 2010, p. 11

<sup>756</sup> Freud, S. “Análisis terminable e interminable” *Obras Completas XXIII*, *Op.cit.* p.253

<sup>757</sup> Lacan, J. *Seminario IV*, *Op.cit.* p. 39

directamente con esta roca base de la castración. Lacan entiende esta represión originaria como aquella inherente al lenguaje, al mecanismo de la palabra que el sujeto echa a faltar y le construye a su vez en el Otro. La represión originaria tendría de este modo relación directa con el fantasma, construcción que al sujeto le permite la convivencia con su herida. El ombligo del sueño, como nudo y como agujero, como carne y espectro, tiene relación con este *Urverdrängun*. El ombligo es imposible de atravesar porque es un punto. Punto que sostiene y a la vez se queja de la escisión del sujeto. Como señala Lacan en su respuesta a Ritter, el ombligo conecta al feto más que con la madre, con su placenta. Es decir, el ombligo conecta con el propio origen del sujeto. La escisión de este hilo conductor es por lo tanto también la exclusión del sujeto del lenguaje como origen. Esto es lo que hace nudo, cree Lacan, mediante el desplazamiento “que está enlazado a la función y al campo de la palabra”<sup>758</sup>. Por ello este ser hablante, este *parlente*<sup>759</sup> que es un sujeto deseante constituido en el ensamblaje del discurso, no puede regresar al momento previo, al *a priori* de la palabra vuelta cicatriz. Ese *a priori* forma parte, si no es su totalidad, de lo que no hay. De ese *no hay* primigenio que venimos atravesando a lo largo de este capítulo, de este ombligo que es un orificio que ha quedado cerrado<sup>760</sup>, cerrado de aquella manera en la radical apertura.

### ❖ *El malestar de la palabra*

La palabra vuelta cicatriz nos recuerda que algo duele. La cicatriz del ombligo es el fuera del discurso. Aquello que uno toca, el nudo por donde entra lo real, real que es un vacío donde no hay Otro del Otro, un nudo que se escribe en forma de *sinthome*. En este apartado recorreremos brevemente las connotaciones de esta palabra de la mano de Lacan, tratando de perfilar esta oquedad que se resiste a la

---

<sup>758</sup> Lacan, J. “Réponse à une question de Marcel Ritter” *Op.cit.* p.8

<sup>759</sup> Utilizo a este respecto la traducción del término lacaniano *parlêtre* que proponen Gárate y Marinas en *Lacan en español*, *Op.cit.* pp.188 y ss.

<sup>760</sup> Lacan, J. “Réponse à une question de Marcel Ritter” *Op.cit.* p. 9

palabra. Una palabra que provoca un profundo malestar, retornemos en primer lugar a Freud.

El malestar de la palabra remite al ombligo en cuanto a falla, borde del dentro y del fuera. Malestar porque es unión fallida en cuanto a que topamos siempre con la ausencia, la propia, la ajena. Topamos con un cuerpo, el de la letra, profundamente protésico, que nos recuerda incesantemente el lugar del hueco, el propio, el ajeno. Recordemos, lo vimos al hablar del sueño, que uno de los posibles orígenes que se le atribuían a la palabra *persona* es el verbo latino *personare*, resonar, sonar a través de algo. ¿Qué resuena detrás de la letra? ¿qué función tiene la palabra en relación al hueco?

Alexis Nouss en *Habla sin voz*, retoma el cuento de Kafka “Joséphine la cantante o el pueblo de los ratones”, en el que el sonido del habla de la protagonista se reducía a una especie de silbido. Este cuento fue creado por Kafka algo antes de morir cuando ya la tuberculosis le había dejado sin voz. De esta manera asocia Nouss el habla sin voz con el escritor checo y sigue asociando la siguiente cadena que, por sugerente, reproduzco: “Entonces se levantó en mi espíritu un cortejo despavorido, sin orden alguno: detrás de Kafka, inmediatamente detrás de él, Freud y su mandíbula encorsetada; después Baudelaire, la lamentable afasia”<sup>761</sup>. En este breve fragmento encontramos enhebrados a la voz como presencia o ausencia los nombres del novelista, psicoanalista y poeta consecutivamente como un cuerpo común. Es sabido que Freud no llegó a perder por completo la voz, sin embargo en determinados momentos de su enfermedad debía esforzarse en una contienda con su mandíbula para poder hacerse entender. Freud llevó una prótesis que movilizó su habla durante dieciséis años<sup>762</sup>. Lo vivió con resignación y con frustración al tener un cuerpo extraño invadiendo el agujero de la boca. La mandíbula artificial de Freud, como un pseudo-cuerpo se unía a su mentón y a su habla, volviendo lo dicho

---

<sup>761</sup> Nouss, A. “Habla sin voz” en Derrida, J. Soussana, G., Nouss, A. *Decir el acontecimiento, ¿es posible*, *Op.cit.* p.45

<sup>762</sup> Los datos sobre la enfermedad, operaciones y aparición de la primera prótesis pueden ser consultados en el capítulo 9 de la biografía ya citada de Freud escrita por Gay. Véase Gay, P. *Freud: Vida y legado de un precursor*, *Op.cit.*

en objeto externo. La palabra de Freud era protésica, como la de todos, mas emergía, por si fuera poco, del cuerpo de la prótesis.

Una de las obras que escribió durante los dieciséis años que compartió con el mentón artificial es un ensayo que reflexiona sobre la relación del individuo con la cultura y en el que encontramos al propio Freud presente de manera velada, *El malestar en la cultura* (1929). En este texto el vienés, al hablar de la relación entre la existencia de Dios y el progreso del hombre, escribe lo siguiente:

“ (el hombre)Ahora se ha acercado tanto al logro de ese ideal (el de los dioses del politeísmo al que se les atribuía la capacidad de cumplir para sí todos los deseos de los que el hombre se veía apartado) que casi ha devenido un dios él mismo. Claro que sólo en la medida en que según el juicio universal de los hombres se suelen alcanzar los ideales. No completamente: en ciertos puntos en modo alguno, en otros sólo a medias. El hombre se ha convertido en una suerte de dios-prótesis, por así decir, verdaderamente grandioso cuando se coloca todos sus órganos auxiliares; pero éstos no se han integrado con él, y en ocasiones le dan todavía mucho trabajo”<sup>763</sup>

Freud se refiere aquí a cómo el hombre, cultura mediante, ha llegado a ser prácticamente omnipresente (invento del teléfono, la radio etc.) y omnipotente (invento de la penicilina, mayor longevidad etc.). Sin embargo esta cultura no deja de remitirnos a las extensiones de un hombre primario que residiría en el fondo de todos nosotros y al que los inventos y la cultura le habrían ayudado a crecer de un modo artificial. Las reflexiones de esta obra de Freud están teñidas por el pesimismo que se cernía sobre Europa. No obstante, más allá del marco temporal de la obra, rezuma una importante crítica cultural, inscrita en la senda de Rousseau y Nietzsche. Pues pese a que en esta investigación nos empeñamos en ensalzar el lugar y función de la palabra, este lugar, no es un lugar ajeno al malestar. Ya Rousseau lo proponía como el lugar que adorna las cadenas del ser humano.

“las ciencias, las letras y las artes, menos despóticas y más poderosas quizá, tienden guirnalda de flores sobre las cadenas de hierro de que están cargados, ahogan en ellos el sentimiento de esta libertad original para la que

---

<sup>763</sup> Freud, S. *El malestar en la cultura, Obras Completas XXI*, ordenamiento de J. Strachey, traducción de J. L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 2007 p.90

parecían haber nacido, les hacen amar su esclavitud y forman así lo que se llama pueblos civilizados”<sup>764</sup>

Esta negra perspectiva sobre el lugar de las letras será la que confrontaremos a la palabra como ensalmo. Ambas visiones quedarán trenzadas en esta tesis pues no pueden escapar la una a la otra. Este semi-dios del que nos hablaba Freud no puede evitar que se le resequen los trozos de piel a los que va unido la prótesis que por más que lo parezca nunca estará viva. Nos habla Freud de estos órganos auxiliares como algo que, al no estar integrado en él, le da aún mucho trabajo. De modo que las adquisiciones o creaciones culturales habrían creado a un dios que tiene ahora más que nunca la conciencia de no serlo. Escribe Hölderlin, en carta a Böhlendorf:

“Ahora temo que al final me ocurra como al antiguo Tántalo, a quien de los dioses le aconteció más de lo que él pudo soportar”<sup>765</sup>

Hölderlin consideraba el lenguaje como el más peligroso de los bienes. El psicoanálisis concedió un lugar a la palabra no faltó tampoco de peligro. Freud escribe sobre el dios-prótesis en un momento en el que él mismo llevaba adosada al rostro una prótesis que, por más intentos y nuevos diseños, nunca terminó de encajar bien. En este caso, como en la cultura, el sujeto puede hacer dos cosas, o rebelarse contra ella o asumirla como propia. Y ambas reacciones serán una, pues en ambos casos Freud pertenecía a su prótesis del mismo modo que ésta le pertenecía a él. En el ejemplo de Freud podemos encontrar la imagen metafórica de la convivencia de dos sustancias, la del sujeto y la de su creación, donde siempre hallaremos una especie de hendidura, una línea divisoria, una cicatriz, una grieta, que situará al emisor de la voz y a la propia voz en planos distintos. Y entre medias, el inconsciente detenido. Escribirá años después Lacan: “en la confusión en que el organismo parásito que Freud injertó en su decir, hace él mismo injerto de sus dichos, no es poca cosa dar pie con bola, ni el lector con un sentido”<sup>766</sup>.

---

<sup>764</sup> Rousseau, J. J. *Escritos de combate*, Madrid, Alfaguara, 1979 pp.9-10

<sup>765</sup> Hölderlin, F. *Ensayos*, traducción al cuidado de E. Martínez Marzoa, Madrid, Hiperión, 1977, p.127

<sup>766</sup> Lacan, J. “El atolondradicho” en *Otros Escritos*, traducción de G.Esperanza, BuenosAires, Paidós, 2012, p. 481

Esta línea divisoria podría ser la que separe los términos de *poiesis* y *prothesis*. Nuestro actual término castellano poesía derivaría del término griego *poiésis* que significa literalmente producción<sup>767</sup>. Mientras que el término prótesis podría tener dos posibles orígenes<sup>768</sup>, por un lado el término griego *próthesis* formado por *pro*: antes y *thesis* (a su vez de *tithemi*: yo pongo) lo que daría literalmente el significado de exposición o acción de poner delante. Y por otro lado el término *prósthesis* que significaría literalmente adición o cosa añadida. Este solaparse de los términos *poiesis* y *prothesis* es la senda central de esta investigación, de la que hemos ido ramificando otras reflexiones. Esta función de la palabra poética como palabra protésica recorre todos y cada uno de los lugares de escritura en los que nos estamos deteniendo. En este sentido tomo la prótesis como metáfora del lenguaje y por ende también del poema, para posibilitar el diálogo en torno a la palabra, tejer del sujeto, don y hurto. Palabras que son un cuerpo extraño, que atracan al ser humano que aún pende de la placenta, que le introducen en un orden temporo dialéctico que pretende aniquilarlo.

Son las palabras la esencia de esta tesis. Una palabra que es conjunto de morfemas (lexemas, afijos etc.), elementos que le dan a este segmento básico del lenguaje carácter de unidad gramatical y/o semántica. Si tenemos la suerte de haber escuchado alguna vez atentamente a un bebé de unos siete u ocho meses observaremos que el pequeño juega con su voz en la conocida como fase del balbuceo (que se desarrolla en una segunda etapa a partir de los cinco meses y dura aproximadamente hasta el primer año de edad del niño). En este momento el niño no es capaz de armar palabras con una coherencia sintáctica o semántica, sin embargo emite una serie de pequeñas sílabas o gorgoritos que intercala con

---

<sup>767</sup> Es el escritor griego Heródoto el primero en utilizar el término *poiesis* en las dos acepciones en las que luego derivó, es decir como producción, confección etc (pues proviene del verbo *poien*: hacer) y también como creación artística, como producción literaria. Es necesario agregar que *poiesis* se utilizaba como verbo que de alguna manera incluía la materia con la que se producía, pero no su resultado, de ahí el término *poiema* como objeto resultante de la poiesis y que para nosotros derivará en el término poema. Véase para mayor profundización el artículo de Pájaro, C.J “Poiesis y Poesía: de Homero a los sofistas” *Revista Eidos de Filosofía de la Universidad del Norte* N.002 Ag.2004 pp.9-33

<sup>768</sup> Evolución etimológica del término tomada del Diccionario Médico de la Universidad de Salamanca

silencios y diversas entonaciones. Pareciera claramente que el pequeño nos está contando una historia. En este sustrato del habla, en este *pre* absoluto, ya podemos sin embargo identificar la función fáctica del lenguaje<sup>769</sup> que nos remite a una intencionalidad, una necesidad comunicativa. El habla se le impone al niño desde antes incluso de que en él exista la palabra ( ¿hay un antes de la palabra? ) porque siempre hay un otro al que dirigirse, al que apelar, en el que reconocerse. Eso que Lacan llama en un momento temprano de su pensamiento “la función interhumana del símbolo”<sup>770</sup>. Siempre hay un “algo” que comunicar, un desde dentro, un sé que hay aunque aún no haya. En la medida en que el niño encuentra un hay, encuentra también un no hay. El desgarró se produce en el encuentro, que es más bien un eterno desencuentro. Esa es la paradoja del lenguaje. El resto se resume en una búsqueda.

“En el principio fue el verbo” (Juan 1 1-3) quiere decir exactamente que cuando el niño entra en el mundo, seccionado de su placenta, le están arrebatando de este verbo, único verbo que él querría poder pronunciar. Único verbo que no pronunciará jamás. El ombligo es condición de palabra y es a su vez marca de la imposibilidad del decir. Lacan se preguntaba ya en julio de 1953 sobre la experiencia de la palabra:

“el término palabra significa algo que va mucho más lejos que lo que llamamos de este modo. Es así mismo una acción. Por otra parte, para nosotros también la palabra dada es igualmente una forma de acto. Pero es además a veces un objeto, es decir, algo que se lleva, una gavilla. Es cualquier cosa, lo que sea, pero, a partir de allí, existe algo que antes no existía”<sup>771</sup>

Lacan se remite a la experiencia analítica como forma de intercambio de palabras que son, necesariamente, una forma de acto. Estas palabras que son acción, palabras que hacen cosas, como las concebía desde otra perspectiva también

---

<sup>769</sup> Término acuñado por el antropólogo Malinowski y que Jakobson incorpora a sus funciones del lenguaje como una “orientación hacia el lenguaje” en Jakobson, R. “Lingüística y poética”, *Ensayos de lingüística general* Barcelona, Ariel, 1984, p.357

<sup>770</sup> Lacan, J. *De los nombres del padre*, traducción al cuidado de N. González, Buenos Aires, Paidós, 2005 p.31

<sup>771</sup> *Ibíd.* p. 37

Austin<sup>772</sup>, son las palabras mediadoras. Hay en ellas una producción, como señala el analista, que hace que advenga algo que no estaba, esto convierte a las palabras en objetos. La acción de la palabra refiere a la palabra como la cosa misma. En este sentido es como Lacan lee la representación de la representación en Freud, lo que le permite concebir al significante como cosa. Lacan se remite mediante el uso de la palabra gavilla a un poema de Victor Hugo que le acompaña varios años en su pensamiento. El verso dice “su gavilla no era avara ni tenía odio”. El poema cuenta la historia del encuentro nocturno, entre sueños, de Booz y Rut (Rut, 3:7-14). Lacan recurre a este verso en su *Seminario III* para hablar de la sustitución que opera en la metáfora. La gavilla que escribe Victor Hugo no puede evidentemente ser avara ni tener odio, la gavilla es Booz porque ocupa el lugar de Booz<sup>773</sup>. No se trata de identificación ni similitud sino de la posición de los significantes en la cadena. Esto le permite a Lacan hablar de una transferencia de significado en virtud de la estructura signifiante. La metáfora la concibe el analista en términos de sustitución de un significante por otro significante, quedando el significado desplazado de uno a otro. Mientras que la metonimia articulará, en base a la contigüidad, la conectividad de los significantes. Ambas operaciones refieren la cadena de anclajes sintagmáticos y paradigmáticos, ambas establecen la ligazón de los significantes como condición *sine qua non*. En el verso de Victor Hugo es la sustitución la que permite entender que Booz no era avaro ni tenía odio, la sustitución en la cadena de significantes que articula y produce el sentido. Por ello ocupa en este apartado la creación un lugar preeminente. Se trata de una creación poética que sucede constantemente en el lenguaje, pues es el lenguaje. Esto es lo que pretendía recalcar en la cita anterior al decir que una palabra es un objeto, una gavilla.

En el *Seminario IV* retorna de nuevo a esta gavilla para enhebrar creación y aniquilación. Pues en la sustitución que plantea la metáfora de Booz y su gavilla pierde su lugar, por un momento, Booz. Este lugar que la gavilla ocupa es lo que al

---

<sup>772</sup> Austin, J.L. *How to Do things with Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1975

<sup>773</sup> Lacan, J. *Seminario III, Las Psicosis*, traducción de J.L.Delmont y D.S.Rabinovich, Buenos Aires, Paidós, 1984 pp. 314 y ss.



sujeto “literalmente lo anula”. Literalmente, conforme a la letra, lo que quiere decir, y aquí entra Hegel, que nos “encontramos aquí de nuevo el esquema del símbolo como muerte de la cosa”<sup>774</sup>. Esquema que venimos anudando y desanudando en este capítulo al hablar de la entrada en el lenguaje a través de la dimensión significante por el camino de la pérdida. La creación, cree Lacan, es esencialmente metafórica, pues sustituye un término por otro manteniendo la tensión entre ambos, metáfora paterna y falo mediante, entre el sustituto y lo sustituido, tensión que recorre toda creación humana. Lacan entiende el falo como significante privilegiado inaugural “de esa marca en que la parte del logos se une al advenimiento del deseo”<sup>775</sup>. Lo que quiere decir que es el significante del deseo del Otro, lo que el sujeto reclama en el lugar del Otro. Es el significante que se inicia en la desaparición lo que implica que sea “la significación, aquello mediante lo cual el lenguaje significa. No hay más que una sola *Bedeutung* : el falo”<sup>776</sup>.

Pese a encontrarnos, la primera vez que Lacan recurre a la gavilla, en la etapa de preeminencia simbólica de su pensamiento, el analista ya le otorga un estatuto al cuerpo de la palabra como cosa, como gavilla, como real, “porque si nos detenemos a pensar, se ve que no sólo constituye esta mediación, sino también la realidad misma”<sup>777</sup>. En el momento en que se trata de palabras que son la realidad misma se trata también de las leyes que las regulan. Lacan sigue en esto a Lévi-Strauss para establecer la ley de la palabra como ley lingüística, del significante. Ley presente en todo intercambio social, ley que adviene en forma de lenguaje, ley que es reverso del deseo, que ha venido a acotarlo, que ha venido para que éste surja. Ley, escritura y deseo son conceptos fundamentales en el corpus de Lacan.

Años más tarde reflexionará sobre el papel de la escritura, especialmente en *De un discurso que no fuera del semblante y Aún*. Es en la penúltima etapa de su

---

<sup>774</sup> Lacan, J. *Seminario IV, La relación de objeto*, traducción al cuidado de E.Berenguer, Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 379

<sup>775</sup> Lacan, J. “La significación del falo” *Escritos II*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010 p.659

<sup>776</sup> Lacan, J. *Seminario XIX, ...o peor*, traducción al cuidado de G.Arenas, Buenos Aires, Paidós, 2012, p.68

<sup>777</sup> Lacan, J. *De los nombres del padre, Op.cit.* pp. 37-38

pensamiento donde la función de la letra va girando hacia otras direcciones. No obstante el giro y la torsión de términos a la que nos tenía acostumbrados viene ya de antiguo. Destaco en esta línea neologismos como *poubellication* (de publicación y *poubelle*, cubo de basura) o *lituraterre* (*litura*, borrón, tachadura y *terre*, tierra) en los que la importancia de lo real queda ya acentuada. Además *lituraterre* emergía como *lis tes ratures*, lee tus errores, eso es la literatura, maravilloso hallazgo. Lo que además encontramos en estos neologismos es el desdén con el que el analista se refería en ocasiones a la escritura. La dimensión oral era para Lacan, de ello testimonian sus seminarios, esencial. Por ello se referirá en varias ocasiones a la publicación y la letra escrita como desechos, basura. Esto, hay que decir, que viene de antiguo. De hecho estaba en Platón, en el bello mito que relata Sócrates al final del *Fedro*. Veámoslo brevemente. Trata este mito sobre la ciudad egipcia de Naúcratis en la que el sabio Theuth le presenta al rey Thamus toda una serie de descubrimientos e inventos que el rey debe valorar. Tras haberle presentado unos cuantos objetos, Theuth le presenta a Thamus el grandísimo invento de la palabra escrita, y ésta es la valoración y réplica que el rey efectúa:

“Porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos”<sup>778</sup>

De igual modo en la *Carta Séptima*, Platón continúa lo enunciado en el mito de Theut y va aún más lejos en su lucha contra la escritura al afirmar que lo verdaderamente importante para la filosofía no debe expresarse en palabras escritas y aún más allá, siquiera en palabras. De este modo nos hace llegar Platón una definición del lenguaje escrito como organismo muerto y externo, una suerte de memoria artificial, una palabra que vendría de sí misma, y no del sujeto, un de sí y sin embargo un para el otro.

Lacan retoma a partir de Saussure esta contienda platónica entre el habla y la escritura que mantuvo la lingüística estructuralista. Es en su *Seminario XVIII* donde

---

<sup>778</sup> Platón, *Fedro*, *Op.cit.* 275a, p.125

Lacan comienza a reflexionar de una manera intensa sobre la noción de escritura. En *Lituraterre*, escrito a la par, el analista comienza remontándose a la cita de Joyce “a letter a litter” (una letra, una basura)<sup>779</sup>, para reforzar su ya conocida postura en lo concerniente al habla y al cuño. Hay un proceso de degradación, así lo entiende el analista, en el trayecto de *letter* a *litter*. Trayecto que a la inversa ensayaban las vanguardias. Este texto propone la letra como litoral, juntura transicional entre dos superficies distintas, el gozo y el saber. El gozo, como gozo suplementario sobrante ante la imposibilidad de relación sexual, queda ligado de esta manera a la escritura<sup>780</sup>. En este sentido la letra es litoral entre el goce y el saber en la medida en que permite hacer como que escribe aquello que no puede escribirse. La escritura sostiene los goces que se abren al *parlente* a través del discurso<sup>781</sup>. La letra y la escritura quedan adscritas al cuerpo de lo real, en el que la escritura puede efectuar agujero. En *Radiofonía* planteaba ya el cuerpo del lenguaje, de lo simbólico, como primer cuerpo que ha engendrado un segundo cuerpo al incorporarlo a él. Veámoslo en el cuerpo del poeta:

“el poeta se produce al ser comido por los versos”<sup>782</sup>

Los versos le incorporan, le tornan segundo cuerpo. Cuerpo dividido, pues el discurso divide al sujeto entre lo que enuncia y el hecho de estar enunciándolo. “La barra es precisamente el punto donde, en todo uso del lenguaje, existe la oportunidad de que se produzca lo escrito”<sup>783</sup>. El propio Freud habla de este cuerpo de la palabra al decir que lo que hace el artista es “corporizar los productos de su

---

<sup>779</sup> Lacan, J. *Lituratierra* en *Otros Escritos*, *Op.cit.* p.19

<sup>780</sup> No hay relación sexual porque no es posible escribirla y no es posible escribirla porque el lenguaje nace de esa condición de imposibilidad. Así desarrolla en *Aun*: “Todo lo que está escrito parte del hecho de que será siempre imposible escribir como tal la relación sexual. A eso se debe que haya cierto efecto de discurso que se llama escritura [...] La relación sexual es algo que jamás podrán escribir, escribir con un verdadero escrito, en tanto es lo que del lenguaje se condiciona mediante un discurso” en Lacan, J. *Seminario XX, Aun*, traducción de D. S. Rabinovich, J.L. Delmont-Mauri y J. Sucre, Buenos Aires, Paidós, 2010 pp.46-47

<sup>781</sup> Lacan, *Seminario XVIII*, *Op.cit.* p.139

<sup>782</sup> Lacan, J. *Radiofonía*, en *Otros Escritos*, *Op.cit.* p. 427

<sup>783</sup> Lacan, J. *Seminario XX*, *Op.cit.* p.46

fantasía”<sup>784</sup>. Deleuze, siguiendo el cuerpo del esquizofrénico de Freud<sup>785</sup>, propondrá, como Artaud, la preeminencia del cuerpo, en cuanto al hecho de que todo el suceder del mundo y del ser humano cae sobre él. “Toda palabra es física, afecta inmediatamente al cuerpo”<sup>786</sup>.

Estas nociones de corporalidad, ausencia de relación sexual, gozo, escritura y real son las que dominan la última etapa del pensamiento de Lacan. Una etapa en la que, cada vez con mayor frecuencia, pasaba horas ocupado en el nudo<sup>787</sup>. Me estoy refiriendo evidentemente al nudo borromeo que engarzaba Real, Simbólico e Imaginario. En ocasiones, como describe Roudinesco, después de dedicar la mitad de la sesión de uno de sus seminarios a dibujar complejos nudos en la pizarra, se alejaba del estrado, admiraba el nudo, lo señalaba y en silencio abandonaba la sala. Así era como pretendía Lacan señalar el contenido latente de lo real. Real que había que leer en su aproximación matemática y topológica. Real en forma de matema que guardaba no pocos parecidos con el poema, pues sólo era aprehensible mediante el hueso de la escritura. Además adviene en última instancia bajo la máscara de Joyce. El escritor de *Finnegans Wake*, texto arduo y bello repleto de juegos de palabras, al que Lacan recordaba haber conocido cuando era joven, viene a ocupar su lugar en la última etapa de su desarrollo teórico, el lugar del *sinthome*. Lacan, que había estipulado ya al lenguaje como carne de la escritura<sup>788</sup>, ve en Joy-ce, la condensación del gozo de la letra que había fosilizado su nombre. No en vano se refiere el analista

---

<sup>784</sup> Freud, S. *El malestar en la cultura*, *Op. cit.* p.79

<sup>785</sup> Hago referencia al empleo que hace el filósofo del caso de Tausk relatado por Freud en “Lo inconsciente” (1915) en el que el paciente esquizofrénico, al ponerse los calcetines, las medias, se sentía turbado al tener que estirar del tejido, pudiendo descubrir a través de esta maniobra los agujeros de la prenda. Agujeros que para el paciente remitían a los genitales femeninos. Freud escribe a este respecto: “Si nos preguntamos qué es lo que confiere a la formación sustitutiva y al síntoma de la esquizofrenia su carácter extraño, caemos finalmente en la cuenta de que es el predominio de la referencia a la palabra sobre la referencia a la cosa” Freud, S. “Lo inconsciente” *Op.cit.* p.197

Deleuze se sirve de esta imagen para plantear el cuerpo-colador del esquizofrénico: “Ya no hay frontera entre las cosas y las proposiciones, precisamente porque ya no hay superficie de los cuerpos” Deleuze, G. *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2005. p.119

<sup>786</sup> *Ibíd.* p.119

<sup>787</sup> Roudinesco, E. *Lacan, esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, Colombia, Fondo de Cultura Económica, 2000 pp.521 y ss.

<sup>788</sup> Lacan, J. *Seminario XVIII, Op.cit.* p.139

al escritor cuando habla de su personaje, Stephen Dedalus, y le llama Joyce. “El lenguaje come lo real”<sup>789</sup>.

El lenguaje se sostiene, según los últimos desarrollos del analista, en la función del agujero en lo real. Dimensión que había ido agrandándose en su pensamiento. Joyce es para Lacan el *sinthome* (juego homofónico entre *saint homme*, *symptôme* y *shintome*), un creador que ha colocado la escritura en el lugar del padre. Lugar del padre que el propio Joyce ocupó, ejerciendo por ello de su propio padre, heredando también su sintomatología y quedando apresado en un personaje al que rechaza. Ese es el síntoma, de eso testimonia el *Ulises*. Lacan abre *El Shintome* con la pareja “Freud con Joyce” proponiendo esta figura como el cuarto nudo que permite anudar los otros tres. “Todo se sostiene en la medida en que el Nombre del Padre es también el Padre del Nombre, lo que vuelve igualmente necesario el síntoma”<sup>790</sup> argumenta. En Joyce no se habría producido un correcto anudamiento entre lo Real, Simbólico e Imaginario, por lo que el *shintome* habría desempeñado su función al anudarse conjuntamente a la tríada y permitir su ex-sistencia. La ex-sistencia, el sostén externo de estos registros reconciliados en el nudo, el caminar renqueante del sujeto es lo que se juega en el *shintome*, entendido en la dimensión del gozo. Desde la perspectiva clínica resulta interesante resaltar que Lacan se pregunte por estos tres nudos que sostendrían a cualquier tipo de sujeto, padezca lo que padezca. Por lo que se pregunta, ¿entonces a quién preguntar?. El *shintome* es el nudo al que hay que interrogar<sup>791</sup>, pues en su forma de anudar lo desanudado produce el desvelo. El ego de Joyce ocupa este cuarto nudo, como un ego corrector, que anuda como puede aquello que no es borromeo, la “relación faltante”. “Por este artificio de escritura, se restituye, diré yo, el nudo borromeo”<sup>792</sup>. Esta escritura ilegible de Joyce es lo que le permite anudar el nudo, una escritura del propio nombre, Joyce, que condensa ya el

---

<sup>789</sup> Lacan, J. *Seminario XXIII, El Shintome*, traducción al cuidado de N. González, Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 32

<sup>790</sup> *Ibíd.* p. 23

<sup>791</sup> *Ibíd.* pp. 53 y ss.

<sup>792</sup> *Ibíd.* p. 149

síntoma. Lacan destacaba en Joyce “que la escritura es esencial a su ego”<sup>793</sup>. La escritura de Joyce era un puro juego de palabras y desplazamientos, que se habían ido gestando en un particular saber hacer que en su caso era un saber escribir(se).

“Tic. Un mozalbete novidente estaba en la puerta, Vio no a bronce. Vio no a oro. Ni a Ben ni a Bob ni a Tom ni a Si ni a George ni a pich ni a Richie ni a Pat. Je je je je. Jel no veía quién había.

Pontobloom, pringoloom miraba las últimas palabras. Suavemente. *Cuando mi país tome su lugar entre.*

Prrpr

Debe de ser el bor.

iFff! Uu. Rrpr.

*Las naciones del mundo.* Nadie detrás. Ya ha pasado. *Entonces y no hasta entonces.*

El tranvía cran cran cran. Buena opor. Ya viene. Craandancrancrán. Seguro que es el borgon. Sí. Uno, dos. *Que mi epitafio se.* Craaaaaaa, *Escriba. Se.*

Prrpffrrppffff.

*Acabó.”*<sup>794</sup>

## ☛ Hacer con el hueco

Al final de su respuesta a Ritter, Lacan recuerda el lema con el que abre Freud *La Interpretación de los sueños*: “*Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo*”<sup>795</sup>. Mediante este lema de la *Eneida* de Virgilio, Freud plantea el binomio *Superos/Acheronta* inclinándose claramente por el segundo. Muy en la línea del par de Nietzsche, Apolo y Dionisos, Freud abre de esta manera la que sería una de sus grandes obras, siendo muy consciente de que será recibida con desconfianza por los dioses del cielo. Lacan alude a esta cita de Freud como herencia de la profesión analítica, como designio primero de todo un saber sobre el hombre. De esta manera cree que si algo trajo

---

<sup>793</sup> *Ibíd.* p. 145

<sup>794</sup> Joyce, J. *Ulises*, traducción al cuidado de F. García Tortosa y M. L. Venegas, Madrid, Cátedra, 2004 p.334

<sup>795</sup> *Eneida*, VII, 312 La traducción sería aproximadamente “Si no puedo persuadir a los dioses del cielo, moveré a los de los infiernos”

Freud a la luz fue precisamente el hecho de que el inconsciente resulta del deseo del hombre, que es el infierno. Esta, cree Lacan, es la única senda de conocimiento<sup>796</sup>.

Para María Zambrano, comenzamos a alejarnos gradualmente de la terapéutica, “la poesía es realmente el infierno”<sup>797</sup>. El infierno porque es la embriaguez de la entrega musical y el delirio que traiciona a la razón. La poesía es la condena de la que el poeta no quiere escapar, piensa la de Vélez. Zambrano, como Freud, en línea con Nietzsche, acentúa la figura de Dionisos frente a Apolo.

Opina Lacan que no desear el infierno es sencillamente muestra de la resistencia, pues el deseo es inherentemente infernal. Para Zambrano, también desde el lado analítico, los infiernos son las entrañas que son metáfora del subconsciente<sup>798</sup>. Y el subconsciente es el territorio del poeta, lo vimos al hablar del sueño. Para Zambrano la instancia del inconsciente era un elemento de lógica impronta, debido a la magnitud de su ignorancia. Mientras que el subconsciente era la instancia que, sumergida en las “tinieblas creadoras” sufría precisamente de privación<sup>799</sup>. Una privación que, al hablar del hueco, no podemos interpretar sino como deseo. Pues el subconsciente era precisamente el terreno de la pre-creación donde la filósofa encontraba la *dynamis*, presta a irrumpir, presta a la formación, al acto.

La noción de *dynamis* puede ser entendida de formas muy diversas. De hecho ya lo hizo el propio Aristóteles al entenderla exclusivamente como moción física y sin embargo ocuparse de ella en su metafísica. Paul Ricoeur, en esta senda aristotélica, también entiende el par *energeia* - *dynamis* en los bordes de lo físico, lo que provocaría un ‘descentramiento’ que evidenciaría el ‘fondo de ser’ sobre el que opera el ‘obrar humano’<sup>800</sup>. Zambrano expresa aquí una *dynamis* a medio camino de lo que vemos posteriormente en Ricoeur y los ecos de la libido que le otorgaba Jung

---

<sup>796</sup> Lacan, J. “Réponse à une question de Marcel Ritter” *Op.cit.* p.12

<sup>797</sup> Zambrano, M. *Filosofía y Poesía*, *Op.cit.* p. 33

<sup>798</sup> Zambrano, M. *El Hombre y lo Divino*, *Op.cit.* p. 211

<sup>799</sup> Zambrano, M. *De la Aurora* *Op.cit.* p. 147

<sup>800</sup> Begué, M.F *Paul Ricoeur: la poética del sí mismo*, Buenos Aires, Biblos, 2003 p.346

o incluso Freud. Son las sendas de la creación y el deseo las que iremos recorriendo en este apartado.

Como vimos mediante el *logos erotikos* del *Fedro*, las relaciones entre palabra y erotismo son ciertamente estrechas. Al poeta en ocasiones le invisten las palabras con la misma fuerza del torrente pulsional. La erótica que atraviesa la creación no ha sido, desde mi punto de vista, suficientemente explorada. Remitámonos por un instante de nuevo a Freud para entender un poco mejor la relación entre pulsión y creación, que el analista condensó en el término de “sublimación”. En el artículo de 1908 titulado como “La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna” encontramos una pincelada de este término:

“(la pulsión sexual) pone a disposición del trabajo cultural unos volúmenes de fuerza enormemente grandes, y esto sin ninguna duda se debe a la peculiaridad, que ella presenta con particular relieve, de poder desplazar su meta sin sufrir un menoscabo esencial en cuanto a intensidad. A esta facultad de permutar la meta sexual originaria por otra, ya no sexual, pero psíquicamente emparentada con ella, se le llama la facultad para la sublimación”<sup>801</sup>

De este modo la sexualidad y la creación artística procederían de un mismo fondo pulsional, que no por haber cambiado su objeto-meta habría mudado su carga energética, lo que tendría como resultado obras caladas de sentido y montos de afecto anclados a objetos artísticos. Lacan aborda el estudio de la sublimación desde este cambio de objeto freudiano. Lo hace en su *Seminario VII* pues concibe el fenómeno de la sublimación como la otra cara de la raíz ética. Y tiene, es innegable, un profundo componente ético en cuanto a que para Lacan la sublimación es aquello que trata de convertir al objeto en Cosa<sup>802</sup>, operación en la que queda enhebrado el amor cortés, tal como lo formula el analista. Lacan introduce en este seminario a *das Ding* y nos conmina a recuperar “la cosa freudiana”, que ya enunciaba en su retorno

---

<sup>801</sup> Freud, S. “La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna” en *Obras Completas IX Op.cit* p. 168

<sup>802</sup> Como sabemos Lacan explicita que es la sublimación la que da al objeto dignidad de cosa. Lacan, J. *Seminario VII*, *Op.cit.* pp.130 y ss. Hablaré de la Cosa por no saturar el texto de germanismos, aunque obviamente Lacan se remite a *das Ding*. Lo emplearé de esta manera en mayúscula para determinar la función de *das Ding* y en minúscula en el resto de ocasiones.



a Freud. De este desarrollo derivará su reflexión sobre el *objeto a*, que hemos presentado páginas atrás. El francés entiende la Cosa como el punto de exterioridad que habita el núcleo inconsciente. Es el lugar de la Cosa lo que atraca al sujeto, es esta fortaleza amurallada que es puro fuera habitando el dentro. Por ello el lugar de la Cosa constituye también el lugar de incompleta satisfacción de la pulsión. La sublimación interviene en esta satisfacción que desvía el originario fin pulsional. La Cosa, como lugar central e inaccesible en la estructura de la realidad del sujeto es sustituida por este objeto del orden imaginario transformado en cosa, con dignidad de Cosa. Ahí radica la función signifiante del objeto que permite al sujeto representar la Cosa por la cosa, es decir a imagen de la Cosa.

“Allí estaba, palabra por palabra,  
el poema que ocupaba el lugar de una montaña.”<sup>803</sup>

La sublimación permite, así lo desarrolla Lacan, crear el objeto sin necesidad de evitar la Cosa como signifiante. Define en estos términos: “la Cosa es aquello que de lo real padece de esa relación fundamental, inicial, que compromete al hombre en las vías del signifiante, debido al hecho mismo de que está sometido a lo que Freud llama el principio del placer y, espero que sea claro en sus mentes, que no es otra cosa más que la dominancia del signifiante - digo, el verdadero principio del placer tal como actúa en Freud”<sup>804</sup>. Freud nos hablaba de un sujeto que tiende una y otra vez hacia el objeto en virtud del principio del placer, un objeto que el sujeto trataba de reencontrar de manera infructuosa, un objeto cuya esencia estaba apuntalada ya en la pérdida. Los distintos rostros que va tomando la Cosa en la vida del sujeto cursan de este modo desde la pérdida y desde la prohibición. Es decir, es este lugar central pues en él se encadena el deseo. Lacan interpreta de este modo a esta Cosa como algo de lo real sobre lo que incide el signifiante, que gracias a la sublimación

---

<sup>803</sup> Versos del maravilloso poeta americano Wallace Stevens, recogidos en su poemario *La Roca*. Véase Stevens, W. *La Roca*, traducción de Daniel Aguirre, Barcelona, Lumen, 2008 p.37

<sup>804</sup> Lacan, J. *Seminario VII, Op.cit.* p.166

permite superar su matriz irrepresentable. Cuando Lacan habla de esta naturaleza irrepresentable refiere por lo tanto el vacío como única representación posible de la Cosa. El orden simbólico vendrá a instaurarse a partir de esto. Uno adivina las coordenadas de la Cosa al observar los movimientos zigzagueantes de la pulsión, pues la relación entre el objeto y la Cosa está destinada “a la vez a delimitarla, presentificarla y a ausentificarla”<sup>805</sup>.

Por ello “en toda forma de sublimación el vacío será determinante”<sup>806</sup>. El arte, continúa desarrollando Lacan, son las distintas formas de organizarse en torno a ese vacío. Lacan propone tres acercamientos a ese vacío: desde el arte, la religión y la ciencia, encadenados a tres movimientos ya señalados por Freud, la represión, el desplazamiento y el rechazo. La ciencia, que opera mediante el rechazo, lo cuestiona, lo rebate, construye artefactos que midan su magnitud y su verdad para poder denegarlo. La religión, que opera al modo del desplazamiento, trata de evitarlo, transponer su lugar, taponarlo y darle otro nombre. Y por último el arte que, en base a la represión, muda de objeto y edifica creaciones en su borde. La propuesta lacaniana es sin duda sugerente al mostrarnos al sujeto y su creación, ambos conformados en torno a un vacío, en analogía a un ánfora, ambos: sujeto y poema emanan del agujero, son una creación *ex nihilo* como apunta Lacan.

En este desarrollo teórico encontramos irremediablemente una raíz heideggeriana, y también mechones de Sartre, que entendía al objeto como nada, acentuando el poder creador de la conciencia. Uno de los modelos que propone Sartre a la hora de entender la función del vacío, como exponente a su vez de lo humano, es la obra de Alberto Giacometti. El filósofo hallaba en las esculturas de Giacometti la fulguración de lo real. La mayoría de las creaciones de Giacometti están realizadas en torno a un vacío, físico, de la materia, que pretende representar este vacío esencial del que venimos hablando. En las esculturas de Giacometti el principio de la forma es el vacío, un vaciado de la forma, tal como lo entendía el artista. A raíz de la exposición de 1957 en la Galería Maegh, *Derrière le miroir*, Sartre

---

<sup>805</sup> *Ibíd.* p. 174

<sup>806</sup> *Ibíd.* p.160

escribe sobre este escultor, al que considera un ‘escultor lírico’ pues esculpe su interioridad, es decir, su vacío. Escribe “Giacometti es escultor porque lleva su vacío a la manera que un caracol porta su caparazón”<sup>807</sup>. Este vacío Sartre lo compara también con un destierro que el escultor porta consigo y trata de recrear a través de sus pinturas y esculturas, de las que expulsa todo lo que antes conformaba el universo de la creación. Giacometti confesó en varias ocasiones estar poseído, enfermo por ese vacío<sup>808</sup> que había hallado un día encarnado en su propio cuerpo, por lo que este le instaba a buscar una y otra vez la dimensión humana en la creación. En las esculturas de Giacometti normalmente encontramos a la figura humana, tan humana de hecho que provoca desasosiego. Uno de los artículos que Sartre escribió sobre el escultor lo tituló “La recherche de l’absolu”, con clara connotación a Balzac, en referencia a la condición de búsqueda del artista que pretende atrapar a una vez lo real y lo imaginario. Sartre entendía que Giacometti había logrado, mediante el yeso de sus esculturas, atrapar la distancia entre el que mira y el que es mirado, condición humana esencial. Sartre se refiere al estudio de las dimensiones que elabora el escultor y con el que pretende apresar la figura humana en tanto que ser indivisible, escultura en paradójico movimiento, acto que otorga la semi unidad intrínsecamente humana. Giacometti apresa los dos polos del discurso, el que mira y es visto, el que habla y el que escucha, con eso se refiere Sartre al hablar de la distancia. Distancia entre escultor y modelo, distancia entre mirar de cerca y mirar de lejos. Ese trayecto queda condensado en las figuras del artista. Eso es lo que esculpe Giacometti, la distancia, “coloca ante nuestros ojos una mujer lejana...que sigue estando lejos aún cuando la toquemos con la punta de los dedos”<sup>809</sup>, escribe Sartre. Entiendo según esto que más que el absoluto, o además del absoluto por no contradecir a Sartre, Giacometti captura la matriz del

---

<sup>807</sup> Sartre, J.P. “Les peintures de Giacometti” *Situations IV*, París, Gallimard, 1964, p.350

<sup>808</sup> Sartre escribe sobre él: “Lo obsesionan pensamientos de piedra. Una vez sintió el terror del vacío y durante meses iba y venía con un abismo a su costado. El espacio cobraba conciencia en él de su esterilidad desolada” en Sartre, J.P. *La República del silencio*, traducción al cuidado de Alberto Bixio, Buenos Aires, Losada, 1960 p.186

<sup>809</sup> *Ibíd.* p.191

deseo. Por ello comienza a esculpir desde dentro, prefigurando un vacío central desde el que emerge el cuerpo. En este retrato del cuerpo que realizaba Giacometti hallaba también John Berger la marca inevitable del deseo:

“El plan establecido es ofrecer al otro un respiro ante el dolor del mundo. No la felicidad sino un descanso físico ante la enorme responsabilidad de los cuerpos hacia el dolor. En todo deseo hay tanta compasión como apetito. Sea cual sea la proporción, las dos cosas se ensartan juntas. El deseo es inconcebible sin una herida”<sup>810</sup>

Este respiro que el amante ofrece al amado es también el respiro que nos proporcionan las creaciones. Berger respalda la idea que venimos manejando sobre el vacío, la carencia, la oquedad y la herida. Es el deseo lo que emana de ellas al igual que surgía la escultura de Giacometti alrededor del vacío fundante. Mas retornemos al campo de las letras, en las que podamos observar con mayor detalle este agujero. En este sentido considerará Lacan a la poesía como arte supremo que nos muestra el lenguaje y la función que en él opera el significante<sup>811</sup>. Pues todo arte, nacido en el borde de este vacío, lo señala de una particular manera. “Se trata siempre en una obra de arte de cercar la Cosa”<sup>812</sup>, plantea Lacan. El arte cerca la Cosa para delimitarla, para conocer sus contornos, para constatar su radical ausencia. A esta ausencia se consagra Rimbaud en *Una temporada en el infierno*:

“ A veces veo en el cielo playas sin fin cubiertas de blancas naciones jubilosas. Sobre mí, un gran buque dorado agita sus banderas multicolores bajo las brisas matinales. He creado todas las fiestas, todos los triunfos, todos los dramas. He intentado inventar nuevas flores, nuevos astros, nuevas carnes, nuevas lenguas. He creído adquirir poderes sobrenaturales. ¡Pues bien, he de enterrar mi imaginación y mis recuerdos!  
¡Una hermosa gloria de artista y de narrador arrebatada!  
¡Yo! ¡Yo que me creí mago o ángel, exento de cualquier moral, he sido devuelto al suelo para buscar un deber y abrazar la rugosa realidad!

---

<sup>810</sup> Berger, J. *Esa belleza*, traducción al cuidado de Jaime Priede, Madrid, Bartleby editores, 2005 p. 46

<sup>811</sup> Lacan, J. *Seminario VII, Op.cit.* p.168

<sup>812</sup> *Ibíd.* p. 173

¡Campesino!

¿Estoy equivocado? ¿Será para mí la caridad hermana de la muerte?

En fin, pediré perdón por haberme alimentado de mentiras.

Y adelante. ¡Pero ni una mano amiga! Y ¿dónde buscar auxilio?”<sup>813</sup>

Rimbaud habla de las creaciones del poeta, las nuevas flores, los nuevos astros, la nueva carne incluso. Carne que, sin embargo, no ha podido más que cercar el vacío. Un vacío que lanza al poeta a la “rugosa realidad” donde no es posible buscar auxilio. Este texto, escrito en agosto de 1873, cierra *Una temporada en el infierno*, obra cumbre de la poesía que narra la miseria del poeta. Rimbaud escribe este libro con tan sólo diecinueve años, recorriendo los senderos que había dejado indicados Baudelaire, los recodos de sus famosos paraísos artificiales. Esta obra fue concebida tempranamente por el poeta como un adiós a la poesía. Es conocido que Rimbaud se retiró de la poesía entre otras cosas a raíz del poco éxito y la mucha frustración que ésta le deparaba. La frustración es algo a tener muy en cuenta en el fenómeno de la sublimación. Ya desde la inicial transposición fallida del objeto en Cosa, el fenómeno artístico está condenado al fracaso. No obstante el creador no cesa de intentarlo, de tratar de recuperar el objeto, de edificar palabras en los labios del vacío. Labor de Tántalo, de Sísifo.

María Zambrano entiende que la labor de la poesía es la de mostrar lo otro, “la otra mirada que al posarse sobre la vida es arrastrada hacia abajo, hacia lo inescrutable”<sup>814</sup>. Lo inescrutable, que Zambrano enlaza con la entraña, lo inconsciente, el infierno, tiene también para la filósofa una estrecha relación con estos pedazos de ‘algo’, esto de lo que ‘no hay idea’ y de lo que ya testimoniaba Parménides, eso que no es el ser y sin embargo remite necesariamente al ser, el vacío, la nada. Zambrano contempla la nada como sentir originario de la que se apoderan los místicos.

Cuenta Jesús Moreno en la presentación de *El Hombre y lo Divino* que la presencia en esta obra de la pérdida, hizo a la filósofa titularlo inicialmente “La

---

<sup>813</sup> Perteneciente a “Adiós” Véase Rimbaud, A. *Una temporada en el infierno / Iluminaciones*, ed. bilingüe con traducción al cuidado de Julia Escobar, Madrid, Alianza, 2009 pp.85-87

<sup>814</sup> Zambrano, M. *El Hombre y lo Divino*, Op.cit. p.209

ausencia”, título que emocionaba a Albert Camus que en nombre de Gallimard le había encargado el libro a la española. La ausencia es una figura que recorre, de hecho, toda la obra de la poeta. Nombra ausencia a cosas muy diversas pero en la mayoría de ocasiones se remite finalmente a la ausencia de lo divino ocultada por la aporía de la cultura occidental. La cultura occidental que es para Zambrano la de la máscara, la que no cede espacio a lo vital, la que anega los caminos que conducen al alma<sup>815</sup>.

La escritura de *El hombre y lo divino*, como apunta Jesús Moreno, gestada entre Cuba y París, se alimenta estos años de oscuridad y violencia. La filósofa relee profusamente a Rousseau y se alinea con éste en una crítica cultural que también hallábamos páginas atrás al hablar de *El malestar en la cultura* de Freud. La imagen del Dios con prótesis que elaboraba el analista y que tan cercana quedaba a Nietzsche se halla también muy cerca de los planteamientos que elabora Zambrano entre los años cuarenta y cincuenta. La filósofa recurre al superhombre de Nietzsche para apuntar a la emancipación de lo divino, una emancipación fallida y protésica en cuanto a que el hombre “se ha emancipado de lo divino heredándolo”<sup>816</sup>. Lo vimos al entrecruzar, páginas atrás, a Freud y Hölderlin. Esta herencia informe de lo divino es de lo que el ser humano se duele. Zambrano entiende que “una cultura depende de la calidad de sus dioses”, lo que como apunta Moreno, está muy cerca de la frase que utiliza en *El Sueño Creador* al decir que la calidad del hombre y de su cultura se mide por la calidad de sus sueños<sup>817</sup>. Ese es el potencial creador que señalábamos en la primera parte de esta investigación al hablar sobre el fenómeno onírico.

La filósofa entiende en esta senda la ausencia como una serie de eclipses que van ocultando lo divino, lo divino que es “lo irreductible a lo humano”<sup>818</sup>. La ausencia moderna de Dios, su vacío en el mundo, conmina al hombre, entiende la pensadora, en dos direcciones: el ateísmo y la angustia. La angustia entendida

---

<sup>815</sup> Moreno, J. “Imán, centro irradiante: el eje invulnerable” *Op. cit.* p.48

<sup>816</sup> Zambrano, M. *El Hombre y lo Divino*, *Op.cit.* p.105

<sup>817</sup> *Ibíd.* p.110

<sup>818</sup> *Ibíd.* p.183

también en términos de creación pues es lo que siempre va con ella<sup>819</sup>.

“La poesía pretende ser un conjuro para descubrir esa realidad, cuya huella enmarañada encuentra en la angustia que precede a la creación”<sup>820</sup>

La angustia era lo que hallaba la de Vélez en este *pre* que antecede el alumbramiento, del hombre, del poema. En este sentido pareciéramos poder establecer un puente entre las formas de organizarse con respecto al vacío que planteaba Lacan en su *Seminario VII* y estas dos direcciones de las que habla Zambrano. Lacan, recordemos, proponía tres acercamientos distintos al vacío, desde la religión que lo desplaza, desde la ciencia que lo rechaza y desde el arte que lo reprime y muda su objeto. Zambrano planteaba dos direcciones de acción en cuanto a este vacío que era para la filósofa la ausencia de Dios, por un lado el ateísmo, donde entiendo se condensan la postura religiosa y científica, pues la filósofa lo entendía como forma intelectual, en cuanto a desplazamiento y rechazo; y la angustia que cursa conjuntamente al arte. Mas no forcemos en exceso el puente, se trata de acercamientos distintos, no lo olvido. Me resultan especialmente cercanos en algunos puntos y en otros no podrían ser más diferentes. Mas en este capítulo se enlazan y se alejan por momentos alrededor de este vacío, de esta ausencia, que tanto Zambrano desde la metafísica como Lacan desde la ética del psicoanálisis, entienden como centro que la creación cerca. Entre ambos, está detenido Freud, al que como vimos en la primera parte, la filósofa siguió los pasos de cerca, en ocasiones agradecida, en ocasiones enfurecida.

Freud, que elaboraba la figura del dios-prótesis en *El malestar en la cultura*, abre esta obra con las conocidas palabras de su amigo Romain Rolland sobre el

---

<sup>819</sup> Escribía tempranamente en *Filosofía y Poesía*: “En la poesía hay también angustia, pero es la angustia que acompaña a la creación. La angustia que proviene de estar situado frente a algo que no precisa su forma ante nosotros, porque somos nosotros quien ha de dársela” Zambrano, M. *Filosofía y Poesía*, *Op.cit.* p.89. La filósofa concibe la angustia como raíz originaria metafísica en cuanto al acto creador, creador no exclusivamente en términos artísticos sino humanos. En esta senda escribe: “Lo que se patetiza en la angustia, por tanto, es la persona, es ella la que se angustia por abrirse paso” *Ibíd.* p. 90

<sup>820</sup> Zambrano, M. *Hacia un saber sobre el alma*, *Op.cit.* p.47

“sentimiento oceánico”<sup>821</sup>, algo que el analista confiesa sin embargo no sentir. El sentimiento oceánico sería algo subjetivo que pondría al sujeto en mutua relación con todo lo que le rodea, es decir, una especie de sentimiento de comunidad mística desde los inicios de los tiempos y que no habría de alcanzar fin. Este sentimiento tendría como origen (o como destinatario, no tengo aún muy claro su funcionamiento, quizá puedan ser perfectamente ambos) a Dios. Sin embargo, Freud decía no haber sentido nunca tal magnitud de sensaciones y aún valorando a Rolland se plantea lo siguiente “la idea de que el ser humano recibiría una noción de su nexos con el mundo circundante a través de un sentimiento inmediato dirigido ahí desde el comienzo mismo suena tan extraña, se entrama tan mal en el tejido de nuestra psicología, que parece justificada una derivación psicoanalítica, o sea genética, de un sentimiento como ese”<sup>822</sup>.

Freud vincula el sentimiento oceánico a una especie de pervivencia de un Todo previo en el que se encontraba un yo extenso y del que, por el desarrollo infantil, se ha desgajado más tarde el mundo exterior. Mediante el principio de placer y displacer, el niño habría ido colocando los objetos dentro o fuera de las murallas yoicas, lo que a Freud le permitiría inferir la existencia de una parcela yoica que ha ido adelgazándose con el tiempo y estableciendo relaciones de objeto con el exterior.

Dando por bueno el desarrollo de Freud, veamos, no obstante, otro punto de vista, de la mano de nuevo del Evangelio según San Juan.

“En el principio fue el Verbo

y la Palabra estaba con Dios,

y la Palabra era Dios.

Ella estaba en el principio con Dios.

---

<sup>821</sup> “Es - me decía- un sentimiento particular, que a él mismo no suele abandonarlo nunca, que le ha sido confirmado por muchos otros y se cree autorizado a suponerlo en millones de seres humanos. Un sentimiento que preferiría llamar sensación de *eternidad*; un sentimiento como de algo sin límites, sin barreras, por así decir *oceánico*. Este sentimiento - proseguía- es un hecho puramente subjetivo, no un artículo de fe; de él no emana ninguna promesa de pervivencia personal, pero es la fuente de la energía religiosa que las diversas iglesias y sistemas de religión captan, orientan por determinados canales y, sin duda, también agotan” Freud, S. *El malestar en la cultura*, *Op.cit.* p. 65

<sup>822</sup> *Ibíd.* p.66



Todo se hizo por ella  
y sin ella no se hizo nada de cuanto  
existe.

En ella estaba la vida  
y la vida era la luz de los hombres,  
y la luz brilla en las tinieblas,  
y las tinieblas no la vencieron”  
( Juan 1 1-5 )

Y me pregunto ¿el sujeto, el poeta, podría decir Dios cuando quiere decir Palabra? ¿No es la palabra infinita? ¿No hemos sido creados por la palabra, por un Verbo primigenio que nos ha dotado de humanidad y al que nosotros por lo tanto hemos nombrado como lo no humano, como aquello que no somos, nuestra polaridad que representaría por lo tanto lo inmortal, lo divino, lo incorrupto, lo ajeno, lo eterno?. Al remitirnos al sentimiento oceánico tal y como lo nombra Freud al principio de *El malestar en la cultura* ¿no podríamos remitirnos a la unión con y mediante la palabra?, ¿a la búsqueda del origen, de lo previo, de aquello que nos designa antes de que nosotros pudiéramos siquiera designarlo a su vez? ¿no sería mínimamente lógico que aquello que primero nos ha nombrado sea por lo tanto para nosotros lo mismo que nombró el mundo y lo que habrá algún día de retirarnos el aliento ( y la palabra) de la cavidad de la boca?.

Escribía Machado en Campos de Castilla:

“ -quien habla sólo espera hablar a Dios un día- ” <sup>823</sup>

Sin embargo, si aplicamos como un calco los versículos de San Juan, nos encontraríamos con lo siguiente, quien habla sólo espera hablar a la Palabra un día, lo que en parte nos daría un verso significativo sobre el contenido del lenguaje. Así,

---

<sup>823</sup> Verso extraído del poema “Retrato” en Machado, A. *Poesías Completas*, *Op.cit.* p.145

de una confiesa manera algo tramposa, añadimos ahora el verso que precede al ya citado y es éste:

“Converso con el hombre que siempre va conmigo”

¿Con quién conversa el poeta? ¿y a quién pretende dirigirse algún día?. De este modo observaríamos ese repliegue sobre el caparazón que efectúa el Verbo, volviéndose inasible, como el propio sujeto, pues él es sin duda la Palabra que nunca podrá pronunciar.

El pesimismo que muestra Freud en *El malestar en la cultura*, una de sus grandes obras, puede ser leído en paralelo con *El Hombre y lo Divino* de Zambrano. Y este último a su vez junto a *El Principio Esperanza* de Bloch, que fue publicado casi a la vez. No es éste el objetivo de este capítulo, mas dejo lanzado el guante a quien quiera recogerlo. Bloch, que escribió esta, su gran obra, en el exilio, plantea también el territorio del sueño como la experiencia no vivida que apunta a la utopía<sup>824</sup>. Bloch escribe en este titán sobre la interioridad, el viaje, la imaginación, la religión, la política y fundamentalmente la esperanza, enlazada a la utopía como fondo esencial del ser humano. Pese al pesimismo histórico, tanto Zambrano como Bloch pretendieron ofrecer un otro hacer, otro leer la historia, otra esperanza.

Por otro lado Freud y Zambrano difieren, eso sí, en el acercamiento que proponen ambos a esta ausencia de lo divino, hueco o muerte de Dios que habría engendrado al dios-prótesis. Freud se declaraba ateo mientras que Zambrano entiende, junto a Kant, a Dios como fondo último de la realidad, más allá de toda invención posterior de muchos otros dioses, Dios como *ens realissimum*. Zambrano continúa el camino abierto por Ortega al afirmar que los dioses no preexisten, ni ocupan lugar alguno en el ser. No obstante son necesarios para que el ser pueda dar(se), su existencia es necesaria, por ello provienen de un antes del antes. El Dios al que se remite Zambrano es el Dios del cristianismo al que San Agustín había ya presentado como Dios del amor.

---

<sup>824</sup> Bloch, E. *El Principio Esperanza*, vol. 1, edición de Francisco Serra, Madrid, Trotta, 2007, p.369

Zambrano, como Lacan, habla de la pérdida de los dioses remitiéndose al anuncio de la muerte de Dios que hicieran filósofos como Hegel o posteriormente Nietzsche. Este pensamiento se trata, no obstante, de un pensar inasignable cuyo primer rastro podríamos ya encontrarlo en Plutarco<sup>825</sup>, que escribió sobre la desaparición de los oráculos y el declive del mundo griego. Se trata de un pensamiento que han recorrido desde Pascal a Hölderlin, Hegel, Feuerbach... ofreciendo cada uno su propia salida, su interpretación de algo profundamente inexpugnable. Zambrano pareciera remontarse a este Hegel de la *Fenomenología del Espíritu* que habla de la conciencia de la pérdida de la *esencialidad* que da lugar a la sentencia de “Dios ha muerto”:

“La muerte de esta representación contiene, entonces, a la vez, la muerte de la ‘abstracción de la esencia divina’, que no está puesta como sí-mismo. Esta muerte es el doloroso sentimiento de la conciencia desdichada de que es Dios mismo quien ha muerto. Esta dura expresión es la expresión del más íntimo saberse simplemente, el retorno de la conciencia a las profundidades de la noche del yo=yo, que ya no diferencian ni saben nada aparte de esa noche. Este sentimiento es, entonces, de hecho, la pérdida de la *substancia* y del enfrentarse de ésta a la conciencia; pero, al mismo tiempo, es la pura subjetividad de la substancia, o la certeza pura de sí mismo, certeza que le faltaba en cuanto objeto o en cuanto lo inmediato, o en cuanto esencia pura. Este saber, entonces, es la *espiritualización* por la que la substancia se ha hecho sujeto, su abstracción y falta de vida han muerto, y ella, entonces ha devenido *efectivamente real*, ha llegado a ser autoconciencia simple y universal”<sup>826</sup>

A mitad de camino de Lacan y Zambrano, al igual que estaba Freud, están también las tesis de Hegel. Ambos reelaboran, desde sus distintas perspectivas, la ausencia que plantea Hegel al hablar de Dios. La ausencia que entronca con la

---

<sup>825</sup> En uno de los diálogos píticos, Filipo le cuenta a Heracleón sobre la muerte de Pan, que dejó a todos los humanos extrañados ante la posibilidad de que un semidiós pudiera morir. Este, entre otras muchas historias y argumentos, es el que utiliza Plutarco para hablar de los *démones*, los dioses y los oráculos como figuras cuya paulatina desaparición habría causado el declive de la sociedad. En Plutarco, “Sobre la desaparición de los oráculos” *Obra completa VI*, traducción de J.A. Fernández Delgado, Madrid, Gredos, 1995 pp.343 y ss. La leyenda de la muerte de Pan también es utilizada por Lacan para hablar de la muerte de Dios. “La leyenda pagana nos dice sobre el Mar Egeo, en el momento en que se desgarran el velo del templo, resuena el mensaje - *El Gran Pan está muerto*” Lacan, *Seminario VII, Op.cit.* p. 216

<sup>826</sup> Hegel, G.W.F *Fenomenología del Espíritu*, edición bilingüe de Antonio Gómez Ramos, Madrid, UAM ediciones, Abada, 2010 p.891

conciencia, la subjetividad de la substancia. Zambrano no entiende esta convivencia hegeliana con el hueco de Dios y plantea en *El Hombre y lo Divino* cómo los hombres, ante esta ausencia, ante el rechazo a lo divino y a su hueco, habrían pretendido divinizarse, perdiendo por el camino lo que les convertía en *individuo* (en lo no divisible, en latín). De modo que la verdad que antes radicaba en el hombre como ser *individuo* quedaba desplazada, fagocitada por la historia, devenida en semidiós. Esa es la crítica que plantea Zambrano al Hegel de *Lecciones de filosofía de la historia universal*.

“ Tal sumersión del ser humano, de su unidad, en el devenir fue formulada no con resignación, sino con entusiasmo. El entusiasmo venido por dejarse penetrar la intimidad por un dios nuevo, o por una nueva visión de lo divino. Entusiasmo también por exteriorizarse; por soltar la carga de la intimidad, y hacerse exterior a sí mismo. Mientras la historia se interiorizaba, adquiría intimidad, al ser expresión del sentirse participar de un dios en devenir, en una divinidad que se está haciendo”<sup>827</sup>

Esta es la estrategia del hombre ante lo divino y su ausencia, la divinización propia, el dios-prótesis del que hablaba Freud, la divinización que era expulsión de lo verdaderamente humano del hombre, la entrega hacia el afuera, el abandono de la interioridad. Zambrano acude a Hegel para plantear la relectura de la historia, para arrebatarse las porciones de la interioridad humana que ésta se había adjudicado. La pensadora critica el abuso de la razón de Hegel y también de su maestro Ortega, que pretendían salir, por la única vía de la razón, de la tragedia que era para Zambrano la divinización del hombre. El desbordamiento de la dialéctica hegeliana era para la filósofa una trampa de la razón moderna. Me pregunto qué hubiera pensado sobre la aplicación que de esta estructura dialéctica hizo Lacan a través del deseo<sup>828</sup>. Pues la

---

<sup>827</sup> Zambrano, M. *El Hombre y lo Divino*, *Op.cit.* p.105

<sup>828</sup> El tamiz por el que pasa Lacan las tesis de Hegel convierte esta torsión en algo verdaderamente sugerente. Zambrano, que abogaba en todo momento por regresar al amor y a la intimidad, quizá hubiera podido encontrar en este filón analítico algún fruto sobre el que a su vez reflexionar. Ignoro si la española pudo leer en algún momento algún texto del francés. En la intensa lectura que he hecho de su obra no le menciona en ningún momento, pese a que son prácticamente de la misma generación. En otro orden de cosas, me pregunto si acaso a la filósofa le horrorizaría encontrarse en esta investigación enlazada a determinados planteamientos. Le espantaba la psicología, entre otras muchas cosas. Espero estar, sencillamente, propiciando el diálogo. Espero estar removiendo el logos, tratando de encontrar la entraña donde esparcirlo.

perspectiva de la filósofa apuntaba a una trascendencia y a una comprensión de la interioridad, la entraña del hombre que ha dejado de ser *individuo*. Zambrano, como apunta Jesús Moreno<sup>829</sup>, recurre de este modo a dos concepciones fundamentales con respecto al ser humano: el ‘ser escondido’, que ya estaba en los griegos, y el ‘nacido a medias’ que debe nacerse, de naturaleza cristiana.

Cuando Zambrano apela al hombre que ha dejado de ser *individuo*, es decir que ha dejado de ser no divisible, entiendo que podríamos decir que nos encontramos ya en el ámbito del *subiectus* moderno, del sujeto sujetado, del sujeto del que también nos habla Lacan en su retorno a Freud. Lacan, lo veíamos en el apartado anterior, planteaba un sujeto embarrado, embargado, vedado, marcado por el significante. El hueco que Lacan no intenta rellenar. Señalan Gárate y Marinas este pasaje del *Seminario XI* del francés:

“Esta dimensión se tiene que evocar ciertamente en un registro que no es de lo irreal ni de lo desreal, sino de lo no-realizado...[...]

Esta dimensión de lo inconsciente que yo evoco se le había olvidado al verdadero decir, como Freud había previsto perfectamente. Lo inconsciente de esos ortopedas activos en que se convirtieron los analistas de la segunda y de la tercera generación, que se dedicaron, al psicologizar la teoría analítica, a suturar esta oquedad. Estén seguros de que yo no la abro nunca sin cautela”<sup>830</sup>

Lacan carga contra los ortopedas, curioso término para hablar de los analistas que trataban de añadir prótesis tras prótesis a una oquedad radicalmente abierta. Esta dimensión del inconsciente es la que deja al Sujeto abierto y vedado.

Zambrano denunciaba la ausencia de Dios como lo que le había forzado la entrega al ser humano de su condición de *individuo*. Esto para Lacan es el significante, el ser del lenguaje, el ser del inconsciente que está estructurado como un lenguaje. “El hombre sobrevive a la muerte de Dios asumida por él mismo, pero al hacerlo, él mismo se propone ante nosotros”<sup>831</sup> escribía Lacan. Lo que años

---

<sup>829</sup> En el aparato crítico de Zambrano, M. *El Hombre y lo Divino*, *Op.cit.* pp.1242 - 1243

<sup>830</sup> Clase del 22 de enero de 1964. Citado y traducido por Gárate, I. Marinas, J.M *Lacan en español*, *Op.cit.* p.183. Lo hallamos en su fuente original, en Lacan, J. *Seminario XI*, *Op.cit.* p.31

<sup>831</sup> Lacan, J. *Seminario VII*, *Op.cit.* pp.215-216

después devendría en “Dios es inconsciente”<sup>832</sup>, verdadera fórmula del ateísmo. Pues Lacan, como Kuhn, entienden que afirmar que Dios ha muerto es afirmar que estaba vivo y Freud, así lee Lacan *Moisés y el monoteísmo* junto a *Tótem y Tabú*, salva al padre pese a que parezca lo contrario pues “nunca fue el padre sino en la mitología del hijo”<sup>833</sup>, que actuaba a través del mandamiento del amor. Lacan entiende que la muerte de este padre primitivo no sólo “abre la vía hacia el goce, que su presencia supuestamente prohibía, sino que refuerza su interdicción”<sup>834</sup>. Este es el nudo entre Ley y deseo, esta es la falla interdictiva que el mito de la muerte del padre primitivo saca a la luz.

Al principio de su pensamiento Lacan apuntaba ya al vínculo del lugar de Dios enlazado al orden simbólico. Escribe en 1945: “la estabilidad de la religión viene de esto: que el sentido es siempre religioso”<sup>835</sup>. La existencia de Dios “como lugar de garantía”<sup>836</sup> donde es posible articular el verbo primigenio viene a constituir para Lacan el Nombre del Padre. Lo que también podríamos entender, si lo vemos desde el monoteísmo, como que uno ha topado con un significante puro, sólo Uno, en tanto que tal, un significante sin significado. El Nombre del Padre como garantía, es el lugar de la ley. Ley que anudaba Lacan como envés al deseo en el *Seminario VII* al escribir “La transgresión en el sentido del goce sólo se logra apoyándose sobre el principio contrario, sobre las formas de la Ley”<sup>837</sup>. Nombre del Padre que va poco a poco girando en su corpus hacia el gozo encardinado con el del *semblant*, lo real del gozo, aquello que sigue sin poder escribirse. Lo que vendría a ser ese no hay relación sexual<sup>838</sup>, no hay proporción sexual, el goce es imposible porque no hay

---

<sup>832</sup> Lacan, J. *Seminario XI*, *Op.cit.* p.67 Véase también Regnault, F. *Dios es inconsciente*, Buenos Aires, Manantial, 1986

<sup>833</sup> Lacan, J. *Seminario VII*, *Op.cit.* p.215

<sup>834</sup> *Ibíd.* p.214

<sup>835</sup> Lacan 1945-81 en la “Carta de disolución de la Escuela Freudiana de París” en *Petits écrits et conférences*. Inédito. Citado en Rabinovich, N. “El Nombre del Padre:articulación entre la letra, la ley y el goce” en *Artigos Temáticos*, 2010, p.435

<sup>836</sup> *Ibíd.* p.436

<sup>837</sup> Lacan, *Seminario VII*, *Op. cit.* p. 214

<sup>838</sup> Afirmación a la que alude en muchos de sus seminarios. Traigo éste particularmente: “que la relación sexual es la palabra misma” en Lacan, J. *Seminario XVIII*, *Op.cit.* p.77

palabra para todo. Dios es la no relación sexual. “Esto significa que hay algo de lo que no podemos gozar. Llamémoslo el goce de Dios”<sup>839</sup>. Por ello el sujeto tiende hacia Dios en un gozo que se pretende absoluto, absoluto como Dios, fallido como Dios. “La realidad se aborda con los aparatos del goce”<sup>840</sup> escribe Lacan en *Aún*, donde habla del gozo místico como un goce en posición femenina, un Gozo Otro que es un todavía, un aún el gozo. “Entréme donde no supe y quedéme no sabiendo, toda ciencia trascendiendo” escribía San Juan de la Cruz desde el no-toda. Es en este seminario donde comprendemos mejor “el goce en el ser que habla”<sup>841</sup>, el gozo en, por y para la palabra, de Dios, de todo lo inconcluso, lo abierto. Esta realidad o algo que se acerca a ella es lo que podríamos decir que entiende Lacan al afirmar un saber de Dios, un saber supuesto *por* lo Real que ex-siste<sup>842</sup>, que sostiene fuera. Existe porque quizá su *sistencia*, su sostén, se halla fuera, fuera del lenguaje. Lacan enuncia la única posible existencia de Dios a través de esta ausencia, a través del no-todo, del agujero<sup>843</sup>.

Escribía ya Epiménides en el 500 a.C.:

“No hubo en verdad un ombligo en medio de la tierra ni del mar;  
y si alguno hay, es claro para los dioses pero oscuro para los mortales”<sup>844</sup>

Zambrano interpreta la nada como la última aparición de lo sagrado. De hecho propone una suerte de fenomenología de la Nada<sup>845</sup> en la que la filosofía debiera descender a los infiernos, como ya avanzaba Parménides. Este descenso deberá

---

<sup>839</sup> Lacan, J. *Seminario XXIII, Op.cit.* p.59

<sup>840</sup> Lacan, J. *Seminario XX, Op.cit.* p.69

<sup>841</sup> *Ibíd.*

<sup>842</sup> Clase del 10 de Diciembre de 1974 Véase Lacan, J. *Seminario XXII, R-S-I*, versión crítica de Ricardo E. Rodríguez Ponte, Escuela Freudiana de Buenos Aires

<sup>843</sup> Escribe en el apéndice a la clase del 17/12/74 “Dios es el no-todo que él tiene el mérito de distinguir, rehusándose a confundirlo con la idea imbécil del universo. Pero es precisamente así que permite identificarlo a lo que yo denuncio como aquello a lo cual ninguna ex-sistencia está permitida porque es el agujero en tanto que tal” *Ibíd.*

<sup>844</sup> Epiménides, lo cuenta Platón en *Leyes* 642d, fue un teólogo y taumaturgo ateniense. Esta cita proviene de su oráculo nº 14 de los Delficos, tal como estableció Parke-Wormell.

<sup>845</sup> Pedro Cerezo en su contribución a *La visión más transparente* ha señalado esta fenomenología de las tinieblas creadoras. Véase Cerezo, P. “La muerte de Dios, la Nada y lo Sagrado en María Zambrano” *María Zambrano: La visión más transparente*, Madrid, Trotta, 2004

hacerlo, no hay otro modo, de la mano de la poesía, pues éste es el trayecto poético por excelencia. La filosofía seguiría de este modo la lógica de la tragedia, que imperaba en la mística, en vez de tratar de huir permanentemente de ella. En este sentido, como analiza profusamente Jesús Moreno, Zambrano sigue de cerca al teósofo alemán Boehme. Al que también se remontó Ernst Bloch y desde el terreno de la poesía, lo hizo Valente. Boehme consideraba la escritura como una unión mágica de naturaleza alquímica en la que el signo acuñaba el ser y el misterio.

La razón poética de la filósofa tiene mucho de este estatuto de la escritura que ensalzaba el alemán. Mas la nada de Zambrano no es una nada exclusivamente mística, como la trató Boehme, el Maestro Eckhart o como la escribió San Juan de la Cruz, sino una nada impregnada en los avernos, una nada dionisiaca. En esta concepción de la tragedia Zambrano ya se coloca detrás de Nietzsche. Lo que propone la poeta es un abismarse de la razón, en busca del centro de la viscera, del centro de la vida, el centro del infierno. Por ello su método lo cifra como un método musical, pues está atravesado por Dionysos. En este sentido la filósofa clama por una razón arrebatada, enajenada, que mane de las tinieblas creadoras. El carácter sagrado de la nada es precisamente ese padecer, ese sentir irreductible, que no la convierte en idea. Eso resulta fundamental en Zambrano, tal como escribe Jesús Moreno:

“Frente a la mudez de lo sagrado puro inscrito en la nadificación contemporánea, donde la condición humana ha llegado a su máxima ignorancia y olvido como el confín de su afán de deificación en puro mimetismo de fijada versión concienialista de la vida divina; frente a la cárcel de las circunstancias en que el hombre ha cautivado a su propia libertad, *no queda* sino el camino de padecerlas hasta las *ruinas* de esa destructora Nada, límite al fin, del afán constructivista, concienial y arquitectónico del hombre moderno. Frente a esa Nada insolucionable desde ningún otro proyecto o pro-yectar - Heidegger a la vista - que ha llevado a la pura indeterminación, comienza el descenso, abriendo poros y vacíos hasta llegar a la sanjuanista, moliniana y boehmiana *Nada creadora*”<sup>846</sup>

---

<sup>846</sup> Moreno, J. *El Logos oscuro: Tragedia, Mística y Filosofía en María Zambrano*, Vol.III, Op.cit. p. 18



Zambrano, como señala Moreno, ensalza la condición humana a través del poro, a través de aquello de lo que el hombre se duele, aquejado de su humanidad, refugiado en una divinidad impostada. Zambrano defiende el lugar de la creación, alineada a San Juan y a Miguel de Molinos, como el lugar de asunción del vacío, como lugar de asunción de la radical pobreza, como lugar del poro. Sólo en los bordes del poro es posible que algo brote. En el hermetismo aporético no hay lugar para la *poiesis*.

Los matices de esta nada han sido otorgados, según los momentos, por la historia que la ha considerado tanto celestial como diabólica. Zambrano la entiende a medio camino de una y otra, pues es arriba y abajo, luz y sombra. Para Zambrano se trata en todo momento, y en esto tocamos de nuevo a Lacan, de una nada creadora. “La nada hace nacer”<sup>847</sup> escribe la filósofa. Tanto Lacan como Zambrano siguen en esto a Heidegger que desde Tomás de Aquino, ya revertía el *ex nihilo nihil fit* aristotélico.

De modo que se trata de una nada que genera el alumbramiento, de una nada que mediante la creación cobra carácter positivo “hasta convertirse en su promesa”<sup>848</sup>. Zambrano lee en este vacío, en esta radical ausencia que arrastra el hombre, la ausencia de lo divino, cuyo agente en el hombre es el amor<sup>849</sup>. Por ello cree que el amor destapa el vacío del que uno viene. Es el amor, leamos también sin duda deseo, el que descubre la indigencia del ser humano. En este desarrollo de la filósofa encontramos un importante resonar analítico pues ya Freud y posteriormente Lacan hablan de un sujeto que desea en base a esta manquedad. Zambrano no sólo plantea que el sujeto desee a raíz de su carencia sino que es consciente de su carencia a raíz de su deseo. Esta operación es la que sigue el corpus de Lacan al proponer un deseo que es el deseo del Otro. Zambrano escribirá: “Este otro que acompaña al sujeto es la ausencia de un dueño perdido”<sup>850</sup>.

---

<sup>847</sup> Zambrano, M. *El Hombre y lo Divino*, *Op.cit.* p.213

<sup>848</sup> *Ibíd.* p.216

<sup>849</sup> Amor que convertiría la concepción de la ley en el cristianismo como su núcleo de resistencia, tal como lo propone Žižek en *El títere y el enano*

<sup>850</sup> Zambrano, M. *Notas de un método*, *Op.cit.* p. 108

Lacan desde el psicoanálisis y Zambrano desde la metafísica, nos hablan en términos muy parecidos cuando proponen un sujeto atado a su oquedad en virtud de su deseo. Escribe la filósofa:

“El amor es el agente de destrucción más poderoso, porque al descubrir la inadecuación, y a veces, la inanidad de su objeto, deja libre un vacío, una nada aterradora al principio de ser percibida. Es el abismo en que se hunde no sólo lo amado, sino la propia vida, la realidad misma del que ama. Es el amor el que descubre la realidad y la inanidad de las cosas, el que descubre el no-ser y aún la nada”<sup>851</sup>

Si sustituimos la palabra amor por la palabra deseo, tenemos, salvando las distancias, algo parecido a la relación de objeto del análisis, algo también parecido a la entrada en el lenguaje. Zambrano apunta al amor como agente de destrucción, algo que ya estaba en Freud, en la medida en que señala el vacío, el abismo que antes el sujeto no había percibido. Hemos comenzado este capítulo hablando de la relación del sujeto con el objeto perdido, proponiendo el nacimiento como situación paradigmática. Lacan comienza su *Seminario IV* con la relación de objeto que planteaba Freud, hablándonos de un sujeto que se halla enlazado al objeto perdido a través de la nostalgia de su pérdida, lo que deviene en la repetición eterna que pretende reencontrar un mismo objeto ya nunca mismo. Esta relación de objeto Lacan la articula a la demanda y la respuesta, a la estructura del lenguaje instaurado en el centro de la pérdida del objeto, a la entrada originaria del sujeto en el orden simbólico. El sujeto gana aquí la palabra para poder decir, poder decir exclusivamente, esto es lo que me falta, objeto perdido eternamente. El sujeto que pierde, que topa con el no hay originario es el sujeto que desea, así lo plantea ya Zambrano en 1955, y así lo planteaba originariamente Platón mediante la figura de Diotima de Mantinea:

“Pero en relación con Eros al menos has reconocido que, por carecer de cosas buenas y bellas, desea precisamente eso mismo de que está falto”<sup>852</sup>

---

<sup>851</sup> Zambrano, M. *El Hombre y lo Divino*, *Op.cit.* p.272

<sup>852</sup> 201d Platón *El Banquete*, en la traducción de Marcos Martínez Hernández, Madrid, Gredos, 2010 p.98

La sacerdotisa Diotima en su conversación con Sócrates consigue hacerle cambiar su opinión sobre el amor. La carencia engendra el deseo. Esa es la lección que aprende Sócrates y comparte con Agatón. Eros es una criatura intermedia, le enseña Diotima, un *demon* que no es ni feliz ni desgraciado, ni sabio ni ignorante, ni bello ni feo, ni inmortal ni mortal. Eros está en medio de lo que no tiene y de lo que busca, por ello es la figura que condensa el amor. Y precisamente porque está en medio, no está en sí ni está en el otro, tragedia que también acarrea el ser humano. Este lugar intermedio es también para Heidegger el lugar del poeta, el lugar que ocupaba Hölderlin: “el poeta mismo está entre aquéllos, los dioses, y éste, el pueblo. Es un ‘proyectado fuera’, fuera en aquel *entre*, entre los dioses y los hombres”<sup>853</sup>. Heidegger encuentra al poeta en analogía al Eros de Diotima, pues el deseo nos impulsa hacia afuera y en el vano de la puerta quedamos detenidos, allí donde el fuera y el dentro son puro vano que no halla. Es el sujeto que siente que está fuera de sí, como Santa Teresa, pues su deseo es el deseo del Otro. Escribe la poeta Clara Janés “De modo que el poeta, al igual que el fiel de Orfeo y de Dioniso, se entrega al proceso de salir de sí mismo para dejar espacio y que eso desconocido se encarne en él; místico o maldito llega a alcanzar lo mismo”<sup>854</sup>.

Es precisamente en los textos místicos donde Foucault encuentra el comienzo del “pensamiento del afuera”. Foucault traza una posible cronología de este pensamiento que vendría desde los místicos, pasando pronunciadamente por Sade y sus monólogos del Eros o Hölderlin y la ausencia de su Dios. Este entusiasmo por exteriorizarse del que hablaba Zambrano puede ser entendido también desde el postestructuralismo del pensamiento del afuera, del que dieran cuenta autores como Foucault o Blanchot.

Entendía Foucault que tanto Sade como Hölderlin, al que Heidegger ya tildaba de “proyectado fuera” como veíamos, jugaban ya tempranamente con la experiencia del afuera que había quedado enterrada durante años hasta que en la segunda mitad del siglo XIX había vuelto a relampaguear. El afuera, tal como lo concebía Foucault,

---

<sup>853</sup> Heidegger, M. “Hölderlin y la esencia de la poesía” *Op.cit.* p.146

<sup>854</sup> Janés, C. *María Zambrano. Desde la sombra llameante*, *Op.cit.* p.60

es una abertura que no puede emular una presencia positiva en cuanto a que no tiene un dentro y más que por existencia actúa por ausencia. Escribía en esta senda Barthes en *El placer del texto* “como criatura de lenguaje, el escritor está siempre atrapado en la guerra de las ficciones (de las hablas), en la que solamente es un juguete puesto que el lenguaje que lo constituye (la escritura) está siempre fuera de lugar (es atópico)”<sup>855</sup>. Así habla Barthes del escritor al designarlo criatura del lenguaje, como somos todos, y ponerlo al servicio de una escritura que le escribe ¿desde dónde?, ¿hacia dónde?, que le inscribe en el mundo, como ese algo que desde fuera invoca y veda un dentro. Escribe Borges en “Poema de los dones”:

“Al errar por las lentas galerías  
suelo sentir con vago horror sagrado  
que soy el otro, el muerto,  
que habrá dado los mismos pasos en los mismos días.  
¿Cuál de los dos escribe este poema  
de un yo plural y de una sola sombra?  
¿Qué importa la palabra que me nombra  
si es indiviso y uno el anatema?”<sup>856</sup>

Borges muestra en el texto el poema como don y como destierro, como creación compartida de un yo plural, de un otro que a través de él quizás esté escribiendo el texto. Al introducir la palabra anatema nos hace conocedores de ese don y esa ofrenda que sin embargo se trasmuta en maldición, en segregación, en exilio. Un anatema que es indiviso y uno, como una dice que es la sombra del plural yo. Sombra del hombre, *noli me legere*.

Foucault reformula de este modo la concepción del lenguaje que ya no actuaría como soberano de la verdad o la representación, ni poseería una esencia pura cual soplo pues “el lenguaje no es ni la verdad ni el tiempo ni la eternidad ni el hombre,

---

<sup>855</sup> Barthes, R. *El Placer del texto*, traducción al cuidado de N. Rosa, con revisión y estudio preliminar de José Miguel Marinas, Madrid, Siglo XXI, 2007 p.25

<sup>856</sup> Fragmento extraído del “Poema de los dones” publicado en 1960 en el poemario de “El Hacedor”. Aquí en Borges, J.L. *Obra poética 2*, Madrid, Alianza, 1998 p.12

sino la forma siempre deshecha del afuera; sirve para comunicar, o mejor dicho aún deja ver en el relámpago de su oscilación indefinida, el origen y la muerte”<sup>857</sup>. Eso que se deja ver en ‘el relámpago de su oscilación infinita’ es el núcleo de este capítulo.

“Y piensas que quizá no eras quien pensabas y que en adelante cualquier idea de ti mismo debe incluir un cuerpo que envuelve una canción”<sup>858</sup>

El lenguaje dice a través del sujeto y a su pesar. El lenguaje ocupa el lugar del sujeto que habla, tal como lo expone Foucault. Si bien se trata de una operación que hallamos de manera corriente en el lenguaje, hay algo propio de la poesía, origen de toda palabra, que torna este conflicto de límites aún más complejo. Pues si ya resulta ambigua esta relación del sujeto con respecto al afuera y su lenguaje, aún más ambivalente se torna la poesía cuya premisa recae precisamente en esa ambigüedad. Traigamos a Jakobson para ilustrar esto:

“El aspecto probabilístico del habla encuentra una conspicua expresión en el hecho de que el oyente deba enfrentarse con la homonimia, fenómeno inexistente para el hablante. Cuando decimos /yérro/, conocemos de antemano si queremos decir hierro o yerro, mientras que el oyente está sujeto a las probabilidades condicionales del contexto. Para el receptor, el mensaje ofrece muchas ambigüedades que eran inequívocas para el emisor. La poesía y el chiste, fundados sobre la ambigüedad, recurren a esta propiedad, que corresponde a la recepción (input) del mensaje, pero cargándola sobre la emisión (output)”<sup>859</sup>

Como explica Jakobson, la poesía está fundada sobre la ambigüedad, que en el habla reside naturalmente en la función del receptor y en el caso poético carga el emisor explícitamente en el mensaje. De modo que en el poema habría una voz principal, la del emisor, que en un movimiento poético (*output*) coloca al receptor

---

<sup>857</sup> Foucault, M. *El pensamiento del afuera*, traducción al cuidado de M. Arranz Lázaro, Valencia, Pre-textos, 2014 pp.79-80

<sup>858</sup> Fragmento del poema “Una suite de apariciones” del gran poeta norteamericano Mark Strand, Véase Strand, M. *Tormenta de uno*, edición bilingüe de D. López García, Madrid, Visor, 2009 p.65

<sup>859</sup> Jakobson, R. “Lingüística y teoría de la comunicación” en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984, p.88

indefenso en un movimiento de aproximación o acogida (*input*) del mensaje. Pero ¿qué recibe exactamente el receptor? Y dado que un mismo sujeto no puede ocupar a la vez los dos polos en este trayecto, ¿cómo lee el que escribe? ¿desde dónde? ¿qué recibe?. Pensemos por ejemplo en la situación del poeta que emborriona unos folios llenándolos de versos, acto seguido deposita los folios y el bolígrafo sobre la mesa y comienza a leer lo que acaba de escribir. *Noli me legere*.

Sobre esta idea sostiene Blanchot *El espacio literario*<sup>860</sup> al que se remitía Foucault para enunciar su pensamiento del afuera. Quien escribe, como enuncia Blanchot, no puede leerse. Mientras nosotros arribábamos desde la lingüística de Jakobson, el filósofo lo hará desde un giro retórico que coloca al texto como ilegible, imposible de leer para quien acaba de crearlo. El espacio que había abierto la creación ha quedado cerrado, el escritor no puede, entiende Blanchot, acercarse a la obra. Este espacio le rechaza e incluso le muestra la indiferencia de mostrarse como un texto cualquiera, como un texto que el escritor no ha escrito, un texto del que es sólo lector.

Lo que el poeta escribe no es nunca lo que el lector lee. Ni siquiera el poeta que acaba de escribirlo. El emisor es siempre una fuente que se nos escapa a la comprensión. De modo incluso que cuando el emisor deja de emitir y relee lo que acaba de producir no pueda por más que ser lector, sujeto pasivo, no puede sino ser lector que no lee lo que el poeta escribió. En el clásico artículo “¿Qué es un autor?” escribirá Foucault: “Se trata de la apertura de un espacio en el que el sujeto que escribe no cesa de desaparecer”<sup>861</sup>. Esta es la muerte del autor de la que testimoniaba junto a Barthes.

Sitúa Jakobson a la ambigüedad como rasgo corolario de la poesía<sup>862</sup>, rasgo que en parte le concedería su auténtico valor como organismo externo al logos

---

<sup>860</sup> Blanchot, M. *El espacio literario*, traducción al cuidado de V. Palant y J. Jinkis, Madrid, Nacional, 2002 pp.19 y ss.

<sup>861</sup> Foucault, M. “¿Qué es un autor?” *Litoral*, abril 1998 p.40

<sup>862</sup> Jakobson escribe: “La ambigüedad es carácter intrínseco, inalienable, de todo mensaje centrado en sí mismo; en una palabra, un rasgo corolario de la poesía” Jakobson, R. “Lingüística y poética” *Op.cit.* p.382

platónico, pues nada o casi nada hay de verdad en los versos o todo o casi todo es verdadero en ellos. La función poética del lenguaje, definida por Jakobson<sup>863</sup>, hace referencia a una cierta orientación hacia el contenido, hacia el mensaje por el mensaje, de modo que en esa orientación hacia el contenido, el emisor nos dejaría entrever que no hay receptor. Por lo tanto en ese mensaje que parte de sí hacia sí, no hay un destinatario, pero quizá tampoco haya una fuente emisora, quizá sea el mensaje en su forma poética impuesta al emisor en un dentro que es un fuera y expuesta al receptor en un fuera que es un dentro, lo que finalmente acaba desbordando a ambos por igual.

Escribía Sartre “Pero es manifiesto que cuanto más conciencia tenemos de nuestra actividad creadora menos tenemos de la cosa creada”<sup>864</sup>. El objeto, como apunta el filósofo, permanecerá siempre velado. No obstante uno confía en que alguien pueda verlo. Ese es el pacto secreto que se da en la creación. De modo que aunque podamos tomar por cierto que el peso fundamental recae en el mensaje, los dos polos del trayecto, emisor y receptor ejercerán su papel esencial: hacer emerger el objeto. Tanto en la función del emisor como en la del receptor se trata de la aparición de un objeto que antes no estaba. Eso le confiere su radical ética. Y nunca, ni siquiera cuando es la misma persona la que ocupa sucesivamente ambas posiciones de emisor y receptor, emergerá un mismo objeto.

La función de la creación implica alumbrar este nuevo objeto, que incluso puede hacer desaparecer al que alumbra. Y pese a todo, uno alumbra. Y hay alguien que al mirar , ve, y se conmueve<sup>865</sup>.

Escribía así Unamuno:

“Mira, lector, aunque no te conozco, te quiero tanto que si pudiese tenerte en mis manos, te abriría el pecho, y en el cogollo del corazón te rasgaría una

---

<sup>863</sup> *Ibid.* p.358

<sup>864</sup> Sartre, J.P. *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 2008 p.73

<sup>865</sup> Utilizo el verbo conmmover pensando en su origen latino *commovere* que conjugaba el verbo *movere* (mover) y el prefijo latino *com* (con), De modo que literalmente sería moverse con, en el sentido que tiene que una escena por otro creada y movida por otro pueda moverse en mí o conmigo o a través de mí.

llaga y te pondría allí vinagre y sal para que no pudieses descansar nunca y vivieras en perpetua zozobra y en anhelo inacabable”<sup>866</sup>

Anhelo es lo que pretendía Unamuno provocar. Dejar al lector suspendido en la perpetua zozobra, conseguir que las letras le abriesen el pecho y quedasen allí, escociendo por siempre. Ese escozor, esa picazón, esa zozobra, ese, sin duda, deseo. Retornemos, pues, a las sendas del deseo que se nos va colando una y otra vez en este texto, haciéndose notar para que de Eros entendamos el llamado.

Hay todo un universo del gozo que recorre, en placer y angustia, la creación artística. Las palabras de Unamuno dan buena cuenta de ello. Desde otra perspectiva, Bataille, que ha explorado profundamente esta senda, se pregunta, “pero, ¿acaso existe una diferencia verdaderamente aprehensible entre la poesía y el erotismo, o entre el erotismo y el éxtasis?”<sup>867</sup>. Bataille denuncia, en la misma línea de Zambrano, la omnipresencia de la razón en todos los polos del discurso. Razón que el francés combate a golpe de gozo, exceso, embriaguez e infierno. De hecho nos hace caer en la cuenta de que el término ‘diabólico’ visto desde el cristianismo “significa esencialmente la coincidencia de la muerte y el erotismo”<sup>868</sup>. De modo que la coincidencia de la muerte y el erotismo es el infierno y también el territorio del arte. La coincidencia del erotismo y la muerte guarda una importante relación, lo hemos visto, con la sublimación que otorga al objeto la dignidad de la Cosa. La relación entre la pulsión y el crudo vacío de la Cosa atraviesan por completo la creación artística.

Sin embargo hay algo de estas pulsiones que se escapa irremediabilmente a la palabra. El movimiento surrealista, plantea Bataille en *La literatura como lujo*<sup>869</sup>, trató de superar los límites que imponía la palabra a la pulsión, mediante la mezcla de fragmentos, dibujos, sueños, poemas, la utilización aleatoria de los signos de puntuación etc. para tratar de alterar la lógica del discurso. Las palabras, en tanto

---

<sup>866</sup> Unamuno, M. *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Austral Espasa-Calpe, 1961 p.215

<sup>867</sup> Bataille, G. *Las lágrimas de Eros*, *Op.cit.* p.36

<sup>868</sup> *Ibíd.* p.41

<sup>869</sup> Bataille, G. *La literatura como lujo*, Madrid, Versal, 1993



cosas, asfixiarían al sujeto de modo que éste necesitaría poder establecer algo así como un más allá de la palabra, cree Bataille. El surrealismo introducía elementos ajenos al discurso y sin embargo los empleaba en forma de discurso. Ahí radicaba su carácter innovador, pero también una cierta sumisión al amo. Lacan, en esta senda, hablará del discurso como “una estructura necesaria que excede con mucho a la palabra, siempre más o menos ocasional”<sup>870</sup>. No obstante hay palabras que tratan de reventar dentro del discurso, que resuenan de tal manera que es imposible no escucharlas, no hacer que algo de lo que sujeta el discurso se tambalee. La pulsión y el inconsciente tienen gran culpa de ello. También la poesía que, como acabamos de ver, es hija de la ambigüedad. Por ello en la poesía Eros y Thánatos se dan la mano, en una aniquilación que tiene también mucho de la llamada pequeña muerte. La ambigüedad pulsional recorre el poema, del mismo modo que el binomio destrucción y creación. Hay una voluntad de destrucción que en la *Julieta* de Sade es necesidad de retornar al origen para poder volver a crear. Esta dirección de la creación es, de hecho, la que atraviesa la creación en la modernidad, creada y destruida reiteradamente gracias a la función crítica. La ruptura temporal que proponía la modernidad minaba constantemente los cimientos de la creación, sobre la que volvía a edificar.

Lacan emparenta la pulsión de muerte de Freud con esta idea de destrucción creadora que Sade rescata a su vez de Pío VI. Lacan piensa que en la medida en que podemos hablar de cadena signifiante hablaremos también de un sometimiento natural a la pulsión de muerte. Es decir, “como en Sade, la noción de pulsión de muerte es una sublimación creacionista”<sup>871</sup>. En este punto hemos de señalar que Lacan no coincide con la idea de sublimación que nos presentaba Freud, pues para él vienes el objeto que produce el fenómeno de la sublimación se trata de un objeto así mismo sublime. Es decir, el objeto de la sublimación freudiana es un objeto que no sólo es bello sino bueno, ética y socialmente aceptado y valorado. Lacan, que cita un

---

<sup>870</sup> Lacan, J. *Seminario XVII, El reverso del psicoanálisis*, traducción al cuidado de E. Berenguer y M. Bassols, Buenos Aires, Paidós, 2006, p.10

<sup>871</sup> Lacan, J. *Seminario VII, Op.cit.* p. 257

singular y algo grotesco poema del trovador Arnaud Daniel para refutar esta concepción freudiana, explica que el objeto sexual no tiene por qué desaparecer en la sublimación. Por lo que puede también aparecer como motivo de la creación. En este sentido ya la Venus de Willendorf tenía mucho que decirnos. Pero no se trata exclusivamente de mostrar la genitalidad sino el deseo. Eso es lo potencialmente obsceno. Lacan acude por ello a lo que llama la paradoja de la sublimación, que ilustra mediante el poema de Daniel, que apunta al hecho de que el objeto sexual más crudo, más desnudo, pueda ser el centro del fenómeno sublimatorio, algo que subraya “la profunda ambigüedad de la imaginación sublimante”<sup>872</sup>.

Es el poema de Daniel lo que le permite a Lacan retornar a Sade y a sus complejas creaciones empapadas en erotismo y muerte. Por ello respalda la creencia que tenía el escritor sobre la existencia de una creación profundamente apuntalada en la destrucción. No es de extrañar, en este sentido, que Lacan fuera ensalzado en primer lugar por el movimiento surrealista, lo veremos un poco mejor en el siguiente capítulo. Es la pulsión de muerte para Lacan una sublimación creacionista en el momento en que se trata de una pulsión de muerte enredada a la creación y a la destrucción. Es Apolo desollando a Marsias, es la obsesión por un desnudo que no es el de los ropajes, sino el de la piel misma, tal como entendía Didi-Huberman en su *Venus rajada* <sup>873</sup>.

Pulsión de muerte que, recordemos, Freud localiza gracias al conflicto bélico de la Primera Guerra Mundial. Lo que me lleva a pensar en un particular grabado de la serie de *Los desastres de la guerra* de Goya. El pintor realizó entre 1810 y 1820 una serie de grabados que retrataban las consecuencias de la invasión de España a manos de los soldados de Napoleón. La mayoría de estos grabados aparecen acompañados de un pequeño pie de foto mediante el que el artista expresa su afectación. En uno de ellos aparece en el centro una bella mujer sonriente que desprende una especie de aura o de destellos. Es el elemento que mayor luz

---

<sup>872</sup> *Ibíd.* p.199

<sup>873</sup> Didi-Huberman, G. *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*, traducido por J. Salabert, Madrid, Losada, 2005

condensa en la lámina, pues está rodeada de oscuridad. Tiene al lado a una figura monstruosa que empuña una espada y de la que apenas logramos ver la cara, deforme y oscura. Goya escribe al pie: “Esto es lo verdadero”.

Los historiadores del arte han comentado que lo que Goya quería señalar mediante este grabado era la importancia de la paz y el trabajo, como generadores de la abundancia, figura femenina y luminosa del grabado. De esta manera pretendía Goya ofrecer una esperanza frente a los desastres de la guerra. Mas no puedo evitar pensar que cuando Goya escribe “esto es lo verdadero” hace referencia a toda la lámina y no exclusivamente a la figura central, bañada en luz. Lo verdadero es también la sombra, lo verdadero es el monstruo, lo verdadero es el rostro deforme y entre tinieblas de la figura que empuña el arma. Lo verdadero es la sensación intensamente siniestra que en mí provoca este grabado. La lámina fosiliza en una pequeña escena las pulsiones de las que se alimenta la creación y la vida. Lo verdadero está investido en este grabado por una pulsión de muerte, por una guerra napoleónica, por algo real intramitable.

Como sabemos Lacan no deja de retomar una y otra vez *Más allá del principio de placer*, localizando la pulsión de muerte por doquier. “La pulsión de muerte la tenemos aquí. La tenemos cuando se produce algo entre ustedes y lo que yo digo”<sup>874</sup>, comenta de manera esclarecedora en una de las primeras sesiones del *Seminario XVII*. Ya desde el *Seminario II* Lacan vincula el orden simbólico y la pulsión de muerte. El retorno a aquello anterior a la palabra no puede sino ser enunciado en estos términos. El estado anterior donde gozo y discurso no están imbricados es necesariamente algo que no es la vida. En este desarrollo de Lacan resuena intensamente Schopenhauer. De modo que la pulsión está íntimamente relacionada con este vacío central en torno al cual el objeto artístico es construido sublimando de esta manera el deseo. Freud en *Más allá del principio de placer* recurre a Schopenhauer para profundizar en el dualismo pulsional de Eros y Thánatos. Permitámonos un pequeño excursus por la obra del filósofo. Es conocido que las

---

<sup>874</sup> Lacan, J. *Seminario XVII*, *Op.cit.* p.14

teorías sobre la voluntad de *El Mundo como Voluntad y Representación* pueden ser puestas en paralelo en más de un punto con el inconsciente freudiano y la relevancia de la pulsión. Schopenhauer y Freud confluyen de manera decisiva en el mecanismo de la represión, muy cercana la concepción freudiana a la explicación que da el filósofo de la locura<sup>875</sup>. Schopenhauer planteaba como una tendencia propia de la psique la expulsión de las representaciones que estuvieran cargadas de un afecto desagradable. En “La metafísica del amor”<sup>876</sup> el filósofo plantea así mismo la voluntad de vivir como deseo de creación y permanencia vital afirmada a través del querer, del deseo, del instinto sexual. Los ecos en Freud son claros<sup>877</sup>. Escribe el filósofo:

“Entonces vemos a estos fenómenos sumidos en un sufrimiento continuo y sin una dicha estable. Pues toda tendencia, al nacer de una carencia, de un descontento con su estado, supone sufrimiento, en tanto que no se vea satisfecho dicho anhelo; sin embargo, ninguna satisfacción es duradera, suponiendo más bien tan sólo el punto inicial de una nueva tendencia. Esta tendencia la vemos obstaculizada y combatida por doquier de múltiples maneras, por lo tanto siempre como sufrimiento: al no darse ningún objetivo final de la tendencia, no hay tampoco medida ni término del sufrimiento”<sup>878</sup>

La tendencia, que Schopenhauer entiende como voluntad, deviene de una carencia. Es decir, el deseo, en términos de Lacan, deviene de la oquedad, de la hiancia que a su vez deviene del deseo. El sufrimiento, tal como lo explica el

---

<sup>875</sup> Me estoy refiriendo al capítulo 32 “Sobre la locura”, complemento al libro III Véase Schopenhauer, A. *El Mundo como Voluntad y Representación vol.II*, traducción y notas de Roberto Aramayo, Madrid, Alianza, 2010 pp.524 y ss.

<sup>876</sup> Capítulo 44, complemento al libro IV *Ibíd.* pp. 699 y ss.

<sup>877</sup> Freud cita a Schopenhauer en varias ocasiones a lo largo de su obra. Me gustaría resaltar la mención que hace del filósofo a la hora de hablar de las pulsiones, motivo principal por el que hemos traído al filósofo en este excurso. Cito a Freud: “Y hay otra cosa que no podemos disimular: inadvertidamente hemos arribado al puerto de la filosofía de Schopenhauer, para quien la muerte es el ‘genuino resultado’ y, en esa medida, el fin de la vida, mientras que la pulsión sexual es la encarnación de la voluntad de vivir” Freud, S. *Más allá del principio de placer*, *Op.cit.* pp.48-49 Algunos pensadores como Assoun en *Freud, la filosofía y los filósofos* o Henry en *Genealogía del psicoanálisis* (obras anteriormente citadas) han estudiado la relación de ambos corpus, estableciendo vínculos en torno al concepto de pulsión, inconsciente y represión.

<sup>878</sup> Capítulo 56 del libro IV. Véase Schopenhauer, A. *El Mundo como Voluntad y Representación vol.I*, Madrid, Alianza, 2010, pp.548-549

filósofo, es el resultado de no poder llenar nunca esa carencia. Mientras Lacan propone un sujeto vedado, embargado por una barra que le acota el deseo, que le torna incompleto con respecto al Otro, Schopenhauer hablaba de un *Subjekt des Wollens* en estos términos “Si perseguimos o huimos, tememos la desgracia o anhelamos el goce, es igual en lo esencial: la preocupación por las continuas exigencias de la voluntad, cualquiera que sea su forma, colma y agita sin cesar la consciencia, sin reposo ni bienestar posibles. Así el sujeto del querer está girando continuamente sobre la rueda de Ixión, acarrea siempre agua al cedazo de las Danaides y se consume eternamente como Tántalo”<sup>879</sup>. Este ‘sujeto del querer’, interesante traducción, es muy parecido al sujeto sujetado, al deseo que es el deseo del Otro. La forma del sufrimiento de la que nos habla Schopenhauer es la rueda envuelta en fuego sobre la que el sujeto se mueve sin cesar. Son las cincuenta Danaes condenadas a pasar la eternidad en el Tártaro, recogiendo agua del río Flegetón en un tonel sin fondo. Esa es la labor sin fin de este ‘sujeto del querer’, tal como lo plantea Schopenhauer, línea que atraviesa también todo el corpus de Lacan, pese a que el analista no cita en ningún momento al filósofo. Lacan bebe de Schopenhauer a través de Freud.

La muerte era para Schopenhauer el único destino digno de la vida. Es su pensar con respecto a la muerte lo que Freud acentúa en *Más allá del principio de placer* donde, recordemos, recoge el ‘principio de Nirvana’ de Bárbara Low, emparentándolo con la pulsión de muerte. Esta necesidad del sujeto de suprimir la excitación interna que Freud nombra aquí como ‘principio de Nirvana’ nos remite sin duda al planteamiento de Schopenhauer. La ligazón entre el placer y la aniquilación se refuerzan especialmente en este principio que remite a la pulsión de muerte. Schopenhauer planteaba la experiencia de la contemplación estética vinculada en cierta manera a este principio, al considerar un sujeto que, en virtud de la forma de lo bello, es capaz de desterrar de su conocimiento la propia voluntad logrando arribar a una contemplación puramente objetiva, es decir logrando “el quedar

---

<sup>879</sup> Capítulo 38 del libro III, *Ibíd.* p.388

absorto en la contemplación, el perderse en el objeto”<sup>880</sup>. En esto Schopenhauer se distancia de la estética de Kant, al que siguió siempre de cerca, considerándola en exceso subjetiva. El conocimiento en esta contemplación cursa para Schopenhauer, muy influido por Oriente, como algo que se aparta de la subjetividad, de modo que el sujeto pueda sustraerse también de la dinámica del deseo, el dolor y la satisfacción fallida. Es mediante la contemplación de lo sublime como el filósofo concibe la idea de un *sujeto puro* que así pueda superar el objeto y contemplar directamente la idea.

Esta aproximación no cabe dentro del marco analítico, en el que el sujeto, por más que lo intente, no logra sustraerse a su deseo, ni logra escapar de su carencia. Tanto Freud como Lacan se encuentran en este sentido más cercanos a Kant, que establecía la preeminencia del Sujeto. El planteamiento de Schopenhauer con respecto a la estética sigue las líneas generales de la dualidad de su pensamiento que coloca al sujeto y al objeto en un mismo plano (no hay objeto si no es para el sujeto y no hay sujeto si no es para el objeto). Por su lado el psicoanálisis pondrá el foco en mayor medida en el Sujeto y en el placer que entraña el disfrute y la creación artística. Lacan lee la *Antígona* de Sócrates en términos de deseo. La fascinación que crea el personaje en el coro, es el que resalta el analista como lugar de contemplación donde se llevaría a cabo, al modo aristotélico, la *khatarsis* de las afecciones. Mas se trata de una *khatarsis* que el deseo, en primer lugar, dirige, pues se trata de “el efecto de lo bello sobre el deseo”<sup>881</sup>.

Freud entendía la creación artística como una protección contra el sufrimiento<sup>882</sup>, sublimación mediante. La satisfacción fantasmática y desplazada del deseo es lo que subrayaba al hablar de creación y contemplación. Escribe en “El creador literario y el fantaseo”: “el dichoso nunca fantasea; sólo lo hace el insatisfecho”<sup>883</sup>. Insatisfacción que comparte a través de la obra y que viene a tratar

---

<sup>880</sup> *Ibíd.* p.389

<sup>881</sup> Lacan, J. *Seminario VII, Op.cit.* p. 298

<sup>882</sup> Freud, S. *El malestar en la cultura, Op. cit.* pp. 79-86

<sup>883</sup> Freud, S. “El creador literario y el fantaseo”, *Op.cit* p.129

de rellenar también la insatisfacción del que lee, del que contempla. En esta sublimación que el creador hace pública encontraríamos por lo tanto dos placeres: su placer como artífice y protagonista de una fantasía (en la que un deseo es fantasmáticamente satisfecho) y el placer que la fantasía provoca en el lector. Lo veremos un poco mejor en el siguiente capítulo de la mano de Barthes. Freud, por su parte, habla del placer del lector en unos términos verdaderamente claros y concisos que contribuirán, mucho mejor que mis palabras, a entender este tipo de placer:

“El poeta atempera el carácter del sueño diurno egoísta mediante variaciones y encubrimientos, y nos soborna por medio de una ganancia de placer puramente formal, es decir, estética, que él nos brinda en la figuración de sus fantasías. A esa ganancia de placer que se nos ofrece para posibilitar con ella el desprendimiento de un placer mayor, proveniente de fuentes psíquicas situadas a mayor profundidad, la llamamos <prima de incentivación o placer previo> Opino que todo placer estético que el poeta nos procura conlleva el carácter de ese placer previo, y que el goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma. Acaso contribuya en no menos medida a este resultado que el poeta nos habilite para gozar en lo sucesivo, sin remordimiento ni vergüenza algunos, de nuestras propias fantasías”<sup>884</sup>

Intuimos por las palabras de Freud que las fantasías de las que el lector se vería privado, podrían ser disfrutadas sin embargo como un objeto externo artístico que mediante variaciones y encubrimientos (podríamos quizá entender metonimias y metáforas) llegaran al receptor, provocando una reacción de placer debida en gran parte a una especie de catarsis propia, en la que se libera la represión ejercida sobre ciertos deseos inconscientes y sobre la imposibilidad de cumplirlos aun de forma meramente ilusoria. La fantasía podría recorrer por lo tanto dos caminos: del deseo privado del que crea a una satisfacción objetual fantasmática pública y de esta satisfacción de un deseo que se ha significado podría retornar al deseo inconsciente privado de un receptor cualquiera. Parece un proceso complejo y elaborado, mas piensen sencillamente en un diálogo y entenderán la orilla doméstica de la sublimación.

---

<sup>884</sup> *Ibíd.* p.135

Zambrano por su parte se acerca, al final de su obra, a la visión de Schopenhauer cuando propone una contemplación que subyuga al sujeto a través de la creación de un vacío, en virtud de la belleza. La propuesta de la española cursa, al igual que la del alemán, muy cercana a sendas orientales. La belleza, entiende Zambrano, crea el vacío como un “espacio donde al ser terrestre no le es posible instalarse, mas que le invita a salir de sí al ser escondido, alma acompañada de los sentidos; que arrastra consigo al existir corporal y lo envuelve, lo unifica. Y en el umbral mismo del vacío que crea la belleza el ser terrestre, corporal y existente se rinde; rinde su pretensión de ser por separado y aun la de ser él, él mismo”<sup>885</sup>. Esta rendición del ser en aras de lograr el Uno originario sucede, así lo entiende la de Vélez, en el umbral, en el borde del vacío que ha instaurado la mera existencia de la belleza. El vacío central de la belleza interpela al vacío del sujeto para que este salga de sí, abandone la existencia corporal, el sí mismo. Se trata de un diálogo entre abismos que invita al rapto del sujeto. Así lo entiende Zambrano al describir cómo “el solo abismo que en el centro de la belleza, unidad que procede del uno, se abre, bastaría para abismarse”<sup>886</sup>. Tanto en la visión de Schopenhauer como en la de Zambrano se trata de un movimiento muy cercano a la *ascesis*. El lenguaje místico que emplea la filósofa en el último periodo de su trayectoria acerca la filosofía y la poesía a este borde. La noción de cuerpo era ya muy importante para Schopenhauer, algo también presente en Nietzsche, figura con la que se alinea la filósofa pues ambos ensalzan la experiencia corporal como aprehensión de una verdad originaria, mística incluso, inscrita ya primitivamente en el cuerpo. La confrontación del vacío del sujeto y el vacío de la belleza implica un abismarse que es el puro terror ante el tiempo detenido de lo bello. Esta confrontación es parecida al sueño, el tiempo queda en una especie de suspensión, en “lo negativo del éxtasis”<sup>887</sup>.

Schopenhauer ensalza la contemplación como lugar similar a la muerte, concepción que Zambrano no comparte, pues en su filosofía hay siempre una

---

<sup>885</sup> Zambrano, M. *Claros del bosque*, *Op.cit.* p.163

<sup>886</sup> *Ibíd.* p.166

<sup>887</sup> *Ibíd.* p.122



apuesta por la vida que es la vía del amor. Schopenhauer propone la vía estética como vía de supresión del deseo mientras que en psicoanálisis la sublimación remite a un desvío del objeto, un encauzamiento, por decirlo así, de las pulsiones. Tanto en el polo de la contemplación como en el de la creación el análisis no concibe la ausencia de deseo. Un deseo, un agujero del que el creador quisiera poder desterrarse en ocasiones, pues como bien apuntaba Schopenhauer es un estado de sufrimiento. No obstante las implicaciones de ese destierro, siempre fallido, no son desconocidas para el creador. Escuchemos la originalísima voz de Emily Dickinson:

“De desterrarme - de Mí Misma-

El Don tuviera -

Mi fortaleza inexpugnable

A Todo Corazón -

Mas, si a Mí Misma - Me asalto -

¿Cómo hallar paz

Sino por sumisión

De la Conciencia?

Y pues Monarcas somos mutuos

¿Cómo puede ser esto

Si no es por Abdicación -

De Mí - en Mí?”<sup>888</sup>

Esta abdicación es la que Schopenhauer proponía en un sujeto que, ya lo dice Dickinson, se asalta a sí mismo. Dickinson tiene claro que se trata de una regencia compartida en la que ni la abdicación ni el destierro pueden ser efectuados con éxito.

---

<sup>888</sup> Poema 642 Véase Dickinson, E. *Poemas*, edición bilingüe de Margarita Ardanaz, Madrid, Cátedra, 2010, p.211

Para Schopenhauer la sublimación remite puramente a la Idea, para Lacan nos ofrece en la misma operación el mapa del deseo. De hecho, el objeto artístico muestra a un mismo tiempo los bordes de la Cosa y los bordes del deseo del sujeto. Lacan halla en este sentido en el poema de Daniel lo que considera un sacrificio. Es para Lacan el propio poema el sacrificio que nos entrega el poeta. Un sacrificio en nombre del deseo. Por ello escribe:

“ - ¿y no lleva el deseo extremo hasta ofrecerse él mismo en un sacrificio que entraña su propia abolición? Pues bien, es el mismo que resulta haber dado, no sin cierta reluctancia, un poema sobre un tema que debía afectarlo mucho en algún punto como para que le consagrarse tantos cuidados”<sup>889</sup>

El poeta nos da, no sin cierta resistencia, como concluye Lacan, un poema que le atañe profundamente. Un poema que es expresión artística sublimada de un deseo al que, creación mediante, pide clemencia. El objeto del poema al que el poeta se entrega debe por ello ser fundamental para el sujeto, afectarlo en algún punto. Este punto, este algún punto del sujeto, es de nuevo lo que cojea. Y porque cojea hay un espacio, una grieta que hace que emerja el poema, siempre a los bordes de una carencia. La sublimación es la relación entre el lugar del deseo y el lugar del objeto, cuyas coordenadas no pueden sino ofrecer al sujeto en sacrificio.

Cuando Zambrano habla de la figura del claro del bosque, que ya anuncia en *La tumba de Antígona*<sup>890</sup>, está también hablando del lugar de la visibilidad que va enlazado al sacrificio. Estos lugares de visibilidad, claros del bosque, Zambrano los enuncia como lugares que se abren en la historia, interrumpiéndola, dándole la tierra de la emoción, de lo concreto, de la vida. Estos lugares de visibilidad, así lo apunta Carmen Revilla, son vitales en Zambrano en la medida en que son “lugares de la memoria y de la experiencia”<sup>891</sup>. Son lugares de revelación poiética que nacen sin buscarlos. Los claros del bosque, los lugares de la visibilidad, son la propuesta

---

<sup>889</sup> Lacan, J. *Seminario VII*, *Op.cit.* p.199

<sup>890</sup> “los claros que se abren en el bosque, gotas de desierto, son como silencios de la revelación” Zambrano, M. *La tumba de Antígona*, *Obras Completas III*, *Op.cit.* p.1125 Esta imagen es la precursora del desarrollo teórico que la filósofa elabora en *Claros del bosque*.

<sup>891</sup> Revilla, C. *Entre el alba y la aurora*, *Sobre la filosofía de María Zambrano*, Madrid, Icaria, 2005 p.216

ética que arroja el método de la razón poética. Ese anteponer lo humano, esa “necesidad de visibilidad que el fondo ‘sagrado’ de lo real impone al discurrir de la razón”<sup>892</sup>, ese transformar la vida en palabra sin traicionarla. Esos lugares de visibilidad están encarnados para Zambrano en la creación poética que surge necesariamente de un corazón que en los ínfimos “vela, se desvela”<sup>893</sup>.

Como señala Valente, el pensamiento poético que mediante estos claros del bosque propone la de Vélez hace emerger un conocimiento, “un saber del corazón que, por su naturaleza misma, se sustancia más como *eros* que como *episteme*”<sup>894</sup>. Esa es la esencia de lo que pretende transmitir este capítulo, este sustanciarse en Eros que para la filósofa era imperativo moral, filosófico y poético. Un imperativo al que Zambrano entregaba, mediante los lugares de visibilidad de su propia obra, su propia vida. Pues Zambrano desvela continuamente su vida, su corazón, en lo que nos entrega. En ese movimiento radica la ofrenda, el sacrificio. Sacrificio inherente no sólo al poeta sino a todo sujeto que se devela.

En esta línea, la sublimación, como explica Braunstein, no es la residencia vedada del artista sino sencillamente “residencia del hablante en tanto que tal”<sup>895</sup>. Es tanto el goce del niño, como el territorio del fantasma, como la confrontación entre los goces. Si es la residencia del hablante, encontraremos entonces también en este paraje el *Heim*, que en su interior, en su profunda entraña, veíamos, guarda el punto que es el *Unheimlich*. Schelling precisamente enunciaba el *Unheimlich* como aquello que estaba escondido y, sorprendido, de repente ve la luz, por ello la extrañeza, la sensación de que un olor extranjero y foráneo ha penetrado la morada propia. Esta sensación es de alguna manera inherente también al fenómeno artístico. Heidegger escribía en referencia al destino de Hölderlin: “la poesía despierta la aparición de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa. Y, sin embargo, es por al contrario, pues lo

---

<sup>892</sup> *Ibíd.* p.219

<sup>893</sup> Zambrano, M. *Claros del bosque*, *Op.cit.* p.149

<sup>894</sup> Valente, J.A. *La experiencia abisal*, *Obras Completas II*, editadas por Andrés Sánchez Robayna, recopiladas e introducidas por Claudio Rodríguez Fer, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008 p. 605

<sup>895</sup> Braunstein, N. *el Goco: un concepto lacaniano*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006 p.85

que el poeta dice y toma por ser es la realidad”<sup>896</sup>. Irreal y real, la visión alucinada del poeta, entiende el filósofo, revela paradójicamente la realidad. Una realidad que no por ser palpable y ruidosa resulta menos conmovedora o menos siniestra. Aquello que estaba escondido y sin embargo afectaba intensamente en algún punto al poeta, aquella cojera eterna que el poema expone. Esta sensación de extrañeza en el interior de la intimidad conecta al creador con distintas dimensiones, la del sí mismo y la de la polis.

Quedó claro al hablar del sueño y la confesión la impronta ética que recorre el soñar y el escribir. Dimensión que Lacan reconoce en el seminario que dedica a reflexionar sobre la ética. Pues pese a no compartir la postura de Freud en cuanto al objeto sublime fruto de la sublimación, Lacan entiende que la creación de la Cosa opera necesariamente como creación, operación que entraña esencialmente un hacer para, por y con la comunidad. En este sentido Lacan entiende que Daniel nos da su poema, ese verbo, dar, lo vimos en la confesión, implica una ética. Algo que determina que esté “el arte literario, tan próximo para nosotros al dominio ético”<sup>897</sup>. Una ética que opera en ocasiones de maneras algo paradójicas, lo vio Lacan al apuntar a Daniel y Sade. Lo vieron también Bataille y Zambrano al hablar de un infierno que es el territorio del poeta.

La escritura poética, enlazada desde antiguo al erotismo y a la muerte, ha sido puesta moralmente en entredicho desde hace siglos. Los versos trovadorescos de Arnaud Daniel respaldan esta afirmación. El artista incomprendido, el loco, el borracho, el genio, el perverso, el rufián, el mendigo... Todas ellas son máscaras que recubren el rostro de los poetas. Góngora malvivió y mendigó a lo largo de toda su vida. Torquato Tasso es considerado uno de los primeros poetas cuyo destino le condujo a la locura, Goethe lo relata en cinco actos. Verlaine acabó en la cárcel por disparar a Rimbaud. François Villon, poeta y asesino, escribió “La balada de los ahorcados” en una celda, mientras esperaba ser ejecutado. Algunos investigadores piensan en él como el primer poeta maldito.

---

<sup>896</sup> Heidegger, M. “Hölderlin y la esencia de la poesía” *Op.cit.* p.143

<sup>897</sup> Lacan, J. *Seminario VII*, *Op.cit.* p. 133

Esta figura, la del poeta maldito, es un ejemplo de esta relación del infierno con el reino de la poesía. Jean Paul Sartre reflexionó sobre la función del bien y el mal en la figura de uno de los poetas malditos por excelencia, Baudelaire, que, en palabras del filósofo, “pertenece a esta aristocracia del Mal”<sup>898</sup>. Sartre acentúa el lugar que ha abandonado el bien establecido, como el lugar de la libertad, lugar desde el que escribía Baudelaire sus flores. Es la libertad el lugar esencial de la poesía, así lo entiende Sartre al hablar de Baudelaire como un niño, como un ser que acepta su falta<sup>899</sup>, asunción de la que deviene su poesía. La voz poética de Baudelaire es la voz de la búsqueda y el deseo, en una senda que no es agradable para el poeta. Son los bajos fondos del alma los que conforman *Las flores del mal*, ahí residía el temblor que percibió Victor Hugo en su poesía.

“¡Cómo te amaría, oh Noche, sin estas estrellas,  
cuya luz habla con lenguaje conocido!  
Pues busco lo vacío, lo negro y lo desnudo.  
¡Pero las tinieblas son telas  
donde viven, brotando de mis ojos a miles,  
seres desaparecidos, de aspecto familiar”<sup>900</sup>

Se recrea Baudelaire en la posibilidad de una oscuridad de la noche sin estrellas, en un vacío sin lenguaje conocido, negro y desnudo. Sin embargo, las tinieblas traen siempre algo de otro lugar que de alguna manera nos resulta familiar. Se desespera Baudelaire ante las estrellas que iluminan la noche y los fantasmas conocidos que acuden a sus ojos. Se desespera porque las cosas que aparecen y desaparecen lo hacen de un otro lugar donde el lenguaje ya mora, luego no es

---

<sup>898</sup> Sartre, J.P. *Baudelaire*, Traducción al cuidado de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Losada, 1968 p.61

<sup>899</sup> Escribe Sartre “es libre porque es culpable y la falta, para él, es la manifestación más frecuente de la libertad” *Ibíd.* p.143 Entiendo, no obstante, que Sartre hablaba de *faute* traducido tergiversadamente por *falta* en vez de pecado o culpa, lo que sería más adecuado. Sin embargo he optado por dejar la palabra falta, sembrando la ambigüedad que pretendo sugerir en este apartado.

<sup>900</sup> Fragmento perteneciente a “Obsesión” LXXIX Véase Baudelaire, C. *Las flores del mal*, Traducción al cuidado de Ana María Moix, Barcelona, Mateu, 1970 p.134

radicalmente la noche, lo Otro o el vacío.

Sartre observa en Baudelaire el deseo de participar en el mundo y a la vez quedarse detenido en el tedio de la contemplación. La participación mística del sujeto y el objeto es uno de los lugares más recurrentes de la poesía, no sólo de la de Baudelaire. Sartre sostiene que lo que arroja al poeta a la indigencia es esta imposibilidad de participar, de tocar el fuera y el dentro de las cosas mediante la palabra. A este respecto escribe Bataille, también tomando como punto de partida a Baudelaire:

“Es inherente a la poesía la obligación de hacer una cosa fijada por una insatisfacción. La poesía, en un primer impulso, destruye los objetos que aprehende, los restituye, mediante esta destrucción, a la inasible fluidez de la existencia del poeta, y a ese precio espera encontrar la identidad del mundo y del hombre. Pero al mismo tiempo que realiza un desasimiento, intenta *asir* ese *desasimiento*. Y lo único que le es dado hacer es sustituir el *desasimiento* por las cosas *asidas* de la vida reducida: no puede evitar que el desasimiento pase a ocupar el lugar de las cosas”<sup>901</sup>

Me parece especialmente relevante este desasimiento que intenta asir el poeta a través del propio desasimiento. Creo que Bataille describe perfectamente el nudo de la escritura poética cuando establece esta relación que el poeta tiene con la fijación de la cosa, insatisfacción mediante. Fijación que, por imposible, termina sustrayendo también el lugar de las cosas y cediéndolo al desasimiento. Esa es la indigencia del poeta en una vida infinita, como escribe Baudelaire, insatisfecha, como apunta Bataille. El poema queda igual de abierto y desasido como el sujeto. Entonces, ¿por qué escribirlo? ¿para qué?. Zambrano, que antes que filósofa era poeta, responde:

“Afán de desvelar, afán irreprimible de comunicar lo desvelado; doble tábano que persigue al hombre, haciendo de él un escritor. ¿Qué doble sed es ésta? ¿Qué ser incompleto es éste que produce en sí esta sed que sólo escribiendo se sacia? ¿Sólo escribiendo? No; sólo por el escribir, pues lo que persigue el escritor, ¿es lo escrito o algo que por lo escrito se consigue?”<sup>902</sup>

---

<sup>901</sup> Bataille, G. *La literatura y el mal*, Traducción al cuidado de Lourdes Ortiz, Barcelona, Nortésur, 2010 p.40

<sup>902</sup> Zambrano, M. *Hacia un saber sobre el alma*, *Op.cit.* p.39

Este doble tábano, sed del escritor de la que habla Zambrano, la de desvelar y comunicar lo desvelado, es el hueso de la poesía. Especialmente relevante encuentro este “por el escribir”, pues en ocasiones más que lo escrito, más que ese objeto no asido se trata de colocar, sigo a Bataille, el desasimiento en el lugar de las cosas. Ese “por el escribir” es la creación poética. Escribir es para Zambrano “un acto de fe” pues aunque el secreto se muestre al escritor mientras lo escribe “no deja de ser secreto, para él primero que para nadie”<sup>903</sup>. *Noli me legere*.

Bataille señala de este modo que Baudelaire pretendía alcanzar lo imposible. Pienso que quizá por ello se trate también de aquello que no cesa de no escribirse. En Baudelaire se entremezcla trágicamente el lamento por el pasado con la atracción de una libertad que sólo puede ser ejercida en presente, quedando el poeta deshojado a medio camino del bien y del mal. En este sentido, Sartre enuncia el lugar de la creación de Baudelaire no como el lugar del mal sino como el de la libertad. Por su parte, Lacan, que sigue de nuevo a Sade, respalda la ya antigua creencia que acerca en mayor medida lo bello al lugar del mal y no al lugar del bien. Es el lugar necesario, cree Lacan, “para apuntar al centro de la experiencia moral”<sup>904</sup>. En esto andan cercanos Lacan y Bataille que reflexionó en numerosas ocasiones sobre el lugar del mal y su imbricación en el arte. Escribe:

“La literatura es lo esencial o no es nada. El mal - una forma aguda del mal- que la literatura expresa, posee para nosotros, por lo menos así lo pienso yo, un valor soberano. Pero esta concepción no supone la ausencia de moral, sino que en realidad exige una ‘hipermoral’”<sup>905</sup>

Bataille entiende la moral ligada a la literatura en términos de comunicación. La comunicación que se establece entre escritor y lector, comunicación en ocasiones que remite al conocimiento del mal extenso, está estrechamente vinculada con la dimensión ética. Cree Bataille que la literatura debe, como tal, confesarse culpable. Zambrano apunta al hablar de Baudelaire al hecho de que éste se definiera explícitamente como un pecador, “mas, como pecador que espera, justamente por la

---

<sup>903</sup> *Ibíd.* p. 40

<sup>904</sup> Lacan, J. *Seminario VII, Op.cit.* p. 262

<sup>905</sup> Bataille, G. *La literatura y el mal, Op.cit.* pp.7-8

poesía, que el creador le haya guardado un lugar bajo sus plantas”<sup>906</sup>. Este confesarse culpable a través del poema es lo que hace el poeta. En virtud de esta confesión se hace hueco bajo las plantas del cielo.

Lacan, en la clase del 11 de mayo de 1960, *Seminario VII*, se remite a las *Confesiones* de San Agustín para hablar sobre el terreno del bien. El analista enhebra las reflexiones del santo sobre el bien con las efectuadas por Sade en *Historia de Julieta*. Halla en ambas reflexiones un punto en común: si algo es bueno de manera absoluta debería por ello ser incorruptible. Como nada hay que lo sea, hay algo en la fortaleza del bien del sujeto que permite que sea abordada, y es precisamente ese hurto, esa pérdida, lo que la torna, en esencia, buena. “El comienzo de toda nuestra virtud acontece a partir del mal” escribe Hölderlin<sup>907</sup>.

Como vimos en San Agustín fue necesario el viaje hacia fuera, abandono de la recta senda, para regresar a la interioridad y poder, ahora sí, hallar. La trayectoria del santo también realiza una especie de elipse en la que el sujeto retorna al mismo punto desde el que partió. Un mismo punto, nunca mismo, como vimos. En este recorrido en San Agustín también predomina inicialmente el mal sobre el bien, el mal genera el regreso al bien. Regreso del que testimonia la escritura de las *Confesiones*. Confesar implica generar un otro hacer a raíz de lo vivido.

Vimos al hablar de la confesión cómo Zambrano englobaba la obra de Proust a este hacer literario. Será Braunstein el que señale también su obra de manera próxima al psicoanálisis. Braunstein, que propone la obra de Proust como un recorrido analítico sin analista, plantea el goce del descubrimiento de la propia vida, encarnado en las figuras del escritor (Proust) y del analista (Freud). Se trata de descubrir, descifrar los jeroglíficos de una escritura ya escrita. El objetivo es el de

“llegar a una nueva escritura, para que el goce descifrado se inscriba en un acto que haga pasar a lo real el efecto de ese desciframiento. Allí donde el sujeto sabe de una vez y para siempre quién es a partir de la certidumbre

---

<sup>906</sup> Zambrano, M. *Filosofía y Poesía*, *Op.cit.* p.82

<sup>907</sup> Hölderlin, F. *Ensayos*, *Op.cit.* p.20



que deriva de una acción que inscribe su nombre propio como consecuencia de esa acción”<sup>908</sup>

Como veíamos al hablar de la confesión, se trata de arribar a un desciframiento propio que es por ello una otra escritura. La escritura de la confesión, profundamente analítica, es ya acción, como desarrollaba Zambrano y desde un flanco distinto también Lacan. Esta nueva escritura de la vida es lo que planteaba el analista al final de su enseñanza, es ese saber hacer con el síntoma, con lo real del vivir, saber hacer(se) con el hueco.

### ☛ *Las bocas para salir a través de la luz*

Escribe Braunstein sobre el desciframiento de los jeroglíficos vitales, metáfora que el análisis hizo suya ya desde Freud. Recordemos que el vienes en *La interpretación de los sueños* aludía ya al sueño como jeroglífico, algo con lo que estuvo de acuerdo Jung y Zambrano y que Lacan enlazó al sueño como rebus. Para Plotino los jeroglíficos revelaban de manera intuitiva una verdad del alma y es Octavio Paz el que señala que el jeroglífico se concebía no tanto como una representación de la realidad, sino como una realidad misma<sup>909</sup>. El jeroglífico fue originariamente utilizado en Egipto, fundamentalmente para inscribir pequeños textos de carácter funerario y sagrado en tumbas y templos. El *Libro de los Muertos* es una conjunción de frases o conjuros escritos inicialmente en jeroglíficos semicursivos que tenían por objetivo guiar a los que iban a morir en su tránsito por el más allá. Este texto funerario del Antiguo Egipto tuvo su especial momento de apogeo durante el Imperio Nuevo, a partir del 1500 a.C, aunque su historia viene de antes. Los egipcios creían en la existencia de un otro mundo de naturaleza espiritual después de la vida, donde el muerto se fundía con los dioses Re, Osiris o Atum en sus distintos reinos postmortuorios. El *Libro de los muertos* recogía de este modo el

---

<sup>908</sup> Braunstein, N. *el Goce: un concepto lacaniano*, *Op.cit.* p.208

<sup>909</sup> Paz, O. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, *Op.cit.* p.221

conjunto de sortilegios que el sujeto debía aprender y recitar para poder acceder a los Campos de Ialu y superar satisfactoriamente el juicio de Osiris, logrando transitar desde el inframundo hasta la otra vida. Estos textos tienen su origen en los primeros textos funerarios, los conocidos como *Textos de las Pirámides* y *Textos de los sarcófagos*, inscripciones realizadas sobre los muros de las tumbas de los faraones que datan ya del Imperio Antiguo y Medio. Más tarde se extendió el uso de estos textos que se escribían también en los sudarios de lino que envolvían a los difuntos. El *Libro de los muertos* que conocemos actualmente se compone de 192 breves textos o sortilegios individuales acompañados normalmente de una viñeta que ilustra su contenido. La mayoría de ellos comienzan con la palabra *ro* que en lengua egipcia puede significar tanto boca, como habla, como sortilegio. De hecho el nombre en lengua egipcia de este libro es '*rw nw prt m hrw*' cuya traducción más próxima sería 'las bocas para salir a través de la luz'<sup>910</sup>. Destacamos por ello estas bocas, que los egiptólogos entienden como el habla, los vocablos que guían la salida a través de la luz. La potencia poética que resuena en el origen de este *Libro de los muertos* es una belleza. Pues son las palabras, las bocas, las que guían el tránsito del difunto por el inframundo. Palabras que remiten a lo divino y también interpelan el cuerpo del fallecido, mediante sortilegios que invocan la reunificación, la reconciliación, tras el episodio del peso del corazón efectuado por Osiris. Después de haber puesto de manifiesto el desgarró que en el hombre provoca la palabra, interesante me resulta esta función funeraria que otorgan los egipcios al vocablo. Las bocas son aquello que permite la salida. También es cierto que son las que propiciaron la entrada<sup>911</sup>.

---

<sup>910</sup> Los egiptólogos lo traducen como 'los vocablos para salir a través de la luz' o de manera menos literal 'el libro de la emergencia a la luz' Véase Allen, J. *Middle Egyptian. An introduction to the Language and Culture of Hieroglyphs*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000 y Taylor, J.H (Ed.), *Ancient Egyptian Book of the Dead: Journey through the afterlife*, London, British Museum Press, 2010

<sup>911</sup> Escribe Lacan: "Así sucede que si el hombre llega a pensar el orden simbólico, es que primeramente está apresado en él en su ser. La ilusión de que él lo habría formado por medio de su conciencia proviene de que es por la vía de una abertura específica de su relación imaginaria con sus semejante como pudo entrar en ese orden como sujeto. Pero no pudo efectuar esa entrada sino por el desfiladero radical de la palabra, o sea el mismo del que hemos reconocido en el juego del niño un momento genético, pero que, en su forma completa, se reproduce cada vez que el sujeto se dirige al Otro como absoluto" Lacan, J. "El seminario sobre la carta robada", *Escritos I, Op.cit.* p.61

Se preguntaba de hecho Zambrano con respecto a este *Libro de los Muertos* si podría ser considerado, en tanto que logos sagrado, primer libro poético, el origen incluso de la poesía<sup>912</sup>.

La muerte en el Antiguo Egipto era considerada como el último viaje, el más importante, hacia la tierra de Aaru, paraíso fértil donde reinaba Osiris. Este último viaje estaba plagado de peligros y trampas que el difunto debía ir resolviendo gracias al conocimiento y la recitación, cual mantra, de las palabras del *Libro de los muertos*. Había en esta palabra un importante potencial de verdad, de ensalmo, ahora más que nunca de *poiesis*. Las palabras, los vocablos, las bocas, eran capaces de guiar al difunto por los parajes de Duat, el inframundo, lugar repleto de monstruos y criaturas mitológicas. En este reino, según el difunto va avanzando, va atravesando una serie de vanos, como narra el conocido como *Libro de las puertas*, que relata el camino del espíritu que va franqueando puerta tras puerta, diosa tras diosa, en su sendero hacia Aaru.

La palabra para los egipcios acompaña también este último viaje donde uno podría pensar que la palabra ya no cabe. Uno podría pensar que se trata de aquello inenarrable, de aquello donde no hay lugar para el decir, puro real. Sin embargo los egipcios entendían a la palabra como elemento mediador necesario en este tránsito. Las bocas, los vocablos, las palabras, eran recitadas una y otra vez por el sujeto que estaba a punto de morir y también por el espíritu del sujeto que ya había muerto y se enfrentaba a su último viaje.

Ese lugar de la palabra es el que también trato de subrayar mediante esta investigación. Esa palabra que ayuda a salir a través de la luz, la palabra que merodea por lo tanto la fosa y también el hueco. La que ha arrojado al hombre a su más profundo abismo, la que le ha tornado humano y por ello inaccesible, la que le ha hecho cojear por los desfiladeros de Delfos, la palabra humana que empuña

---

<sup>912</sup> Escribe a este respecto: “en el lenguaje sagrado la palabra es acción. Son fórmulas que hacen abrirse un espacio antes inaccesible” Zambrano, M. *Hacia un saber sobre el alma*, *Op.cit.* p.46

Edipo contra la esfinge, alegoría y jeroglífico puro<sup>913</sup>. La palabra acompaña, es más, la palabra crea, así lo entendían los antiguos egipcios, este tránsito entre vida y muerte. La palabra es desgarró, sí, fragmentación de aquello que podía ser uno; pero también es lo que acompaña. Función esencial del lenguaje. La palabra también es lo que intenta traducir la víscera. Lo que el sujeto teje en el borde mismo del hueco, de la hiancia, de la grieta que no cesa de nombrarle.

“explicar con palabras de este mundo  
que partió de mí un barco llevándome”<sup>914</sup>

Son los versos de la poeta argentina Alejandra Pizarnik los que tomo para ilustrar estas palabras que tratan de acompañar el hueco, estas bocas para salir a través de la luz. Este barco que parte llevándose al sujeto es la experiencia aniquiladora del tiempo y la palabra. Partió de mí, llevándome, la reflexividad que trata el poema de Pizarnik remite desgarradamente a la oquedad del sujeto, al deseo que es el deseo del Otro, a ese no poder tocar(se) , consecuencia de un lenguaje que nos penetra. Pizarnik plantea de este modo el no poder decir, el no poder “explicar con palabras de este mundo”. Y sin embargo, y esa es la tragedia, son las palabras de este mundo lo único a lo que se aferra el sujeto, el poeta. Palabras de este mundo que no alcanzan, que no cierran, que continúan dejándole a uno boquiabierto, abierto de par en par, detenido en la “siempre abierta, siempre hñante y siempre armada boca” como escribía Góngora. Boca, vocablo con la que el sujeto, sin embargo, consigue salir a través de la luz. Paradójica esta condición humana nuestra.

---

<sup>913</sup> La lectura que hace José Miguel Marinas sobre la función de la Esfinge en *Edipo Rey* de Sófocles como alegoría que continua reproduciéndose en nuestros días me resulta especialmente evocadora. Marinas plantea a la Esfinge como aquella que controla, en efecto, el paso a la ciudad de Tebas. Es alegoría, figura que queda abierta para la historia, la que interroga a Edipo mediante el juego y el enigma. Ante ella Edipo se afirma humano. La Esfinge condensa el dilema ético por antonomasia. La cuestión moral sobrevuela, mediante las alas de esta alegoría, la polis griega y también la moderna. Véase Marinas, J.M. *La ciudad y la esfinge*, *Op.cit.*

<sup>914</sup> Poema tomado del hermoso poemario *Árbol de Diana* (1962) de Alejandra Pizarnik. Esta referencia procede de: Pizarnik, A. *Poesía Completa* Barcelona, Lumen, 2002, p.115

La palabra acompañaba el tránsito de los antiguos egipcios por el inframundo y acompañaba también el tránsito por el infierno, así lo creía Zambrano. Para Lacan el poeta se mueve en el infierno en cuanto a que se mueve en su deseo. Zambrano, en esta senda, considera que el dios de la poesía debe de ser un “eros errabundo”<sup>915</sup> cuyo patrón, Orfeo, condensa la dulzura y la entraña del infierno. No sirve de nada, cree la filósofa, querer huir de este eros indigente, no es más que una “una huida de lo que huye”<sup>916</sup> como fueron las *Elegías de Duino* de Rilke.

Zambrano halla el infierno del poeta en la forma de la creación. Se trata de un infierno musical, como reconoce la filósofa, la única vía de expresión que encuentra “el indecible padecer del alma cuando se siente a sí misma”. La poesía, como forma musical de la palabra, proviene de este modo del averno, de un “descenso a los Infiernos, a los abismos donde lo que sucede es indecible. Y como indecible, se resolverá en música”<sup>917</sup>.

Esto que es indecible, que conforma el nudo que es a su vez agujero, el ombligo del sujeto, es lo que, paradójicamente, guía la mano del poeta. Lacan entiende que jamás podrá ser pronunciado, mientras que Zambrano, resuelve la cuestión recurriendo a la poesía como encarnación del ritmo. Es la poesía la única manera de que la palabra pueda decir aquello que es indecible. La poesía, que era para Zambrano forma privilegiada de creación y pensamiento, amortigua a través de la música el peso de la palabra. Una palabra que, en el corpus zambraniano, va cosida al alma del sujeto. Por ello el poeta desciende a los infiernos que son las entrañas, que es también el subconsciente, en búsqueda de la palabra. Lacan entendía que la sublimación le da al objeto la dignidad de la Cosa. Zambrano, de manera próxima dirá que “la palabra parece el pozo de un ímpetu que desciende a hacerse lo más parecido a cosa”<sup>918</sup>. Este descender es el viaje de la palabra a los infiernos con el fin de parecerse a la cosa. La palabra como el pozo profundo e

---

<sup>915</sup> Zambrano, M. *El Hombre y lo Divino*, Op.cit. p.165

<sup>916</sup> *Ibíd.*

<sup>917</sup> Los dos últimas citas son de Zambrano *Ibíd.*

<sup>918</sup> *Ibíd.* p.149

interminable, como los cántaros de agua de las Danaides. La palabra siempre desciende, a los infiernos, a la nada que enunciaba Mallarmé<sup>919</sup> y defendía Valente como espacio positivo de revelación donde se entrecruzaban los caminos del místico y del poeta. Este descenso de la palabra es el de una “experiencia abisal” como denomina Valente al descenso de San Juan o del Maestro Eckhart al encuentro de un vacío fértil. Vacío fértil que es también el vacío al que desciende la palabra del poeta.

“Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío. Y en el espacio de la creación no hay nada (para que algo pueda ser creado). La creación de la nada es el principio absoluto de toda creación”<sup>920</sup>

Ese estado de disponibilidad que plantea Valente es el de dejarse abordar. El poeta desciende, desprendiéndose, para poder dejarse abordar en esta nada, origen de la creación.

“No estamos en la superficie  
más que para hacer una inspiración profunda  
que nos permita regresar al fondo.  
Nostalgia de las branquias”<sup>921</sup>

Pese a todo, el decir del poeta es también un decir fallido. Pese a la musicalidad del ritmo, pese a la imponente verdad que arroja el poema. Tanto si entendemos el vacío desde la clínica como algo presente en el sujeto, como si desde la poética hablamos de una nada que es necesario crear. El resultado arroja en ambas vías un vacío, a cuyos bordes germinan palabras que no ocultan si no acentúan su existencia. El vaciamiento es una operación activa, más no se trata de un apacible lugar de escritura. El hueco, como lugar de escritura, no cesa de no escribirse,

---

<sup>919</sup> Estudia Valente las cartas que el poeta escribe a Cazalis en 1886 en las que habla de esta experiencia de descenso, ahondamiento en el verso a través de la nada, en busca de la belleza, cuya expresión más perfecta es la poesía. Véase Valente, J.A. *La experiencia abisal, Obras completas II, Op.cit.* pp.744 y ss. Véase en esta senda el artículo de Sánchez Robayna, A. “Mallarmé y el saber de la nada” *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº571, Madrid, 1998

<sup>920</sup> Valente, J.A. “Cinco fragmentos para Antonio Tàpies” en *La experiencia abisal, Op.cit.* p.758

<sup>921</sup> Valente, J.A. *Obra Poética 2. Material memoria (1977-1992)*, Madrid, Alianza, 2001, p.120

engendrar cuerpos en torno a un vacío constitutivo. Vacío que es originariamente foco de angustia. Afecto esencial del sujeto que el poeta también lleva consigo. No obstante, el análisis propone el lugar de la palabra como lugar de la cura, pues buscar una otra escritura vital es uno de los objetivos de este proceso. Aunque no se pueda decir lo imposible habrá que intentarlo, quizá así el sujeto fabrique, al menos, un decir de lo posible. Escribe Zambrano en su introducción a *El Hombre y lo Divino*:

“El que no sabe lo que le pasa hace memoria para salvar la interrupción de su cuento, pues no es enteramente desdichado el que puede contarse a sí mismo su propia historia”<sup>922</sup>

La propia historia que perseguía la confesión, que persigue por supuesto el análisis, es lo que la filósofa rescata como herramienta contra la desdicha. Contar, rememorar o inventar el cuento de lo propio, ayuda al sujeto a salvar los bordes, las discontinuidades, los agujeros del mundo. Las palabras que dejan al sujeto insatisfecho sirven no obstante de ensalmo, de loción que ayuda a la propia vida a deslizarse sobre el mundo sin tanta traba, sin tanto obstáculo. Tratar con el mundo a través de la palabra inserta originariamente un corte del que el sujeto no se recupera. Se duele eternamente de algo que a su vez le constituye, es su raíz, su esqueleto, su esencial vaciamiento en la palabra.

“Mi corazón me pregunta  
si puede cambiar de sitio”<sup>923</sup>

Esta desazón del poeta, como la describe Miguel Marinas<sup>924</sup>, este pellizco inherente a todo sujeto, es lo que en el escritor toma forma de poema. Como advertía Zambrano, narrar, contar, escribir, mitiga y a un mismo tiempo ahonda, en esto sigo a Bataille, la desdicha, la constatación de lo que no hay. Se trata de una extrañeza del sujeto con respecto a su raíz y también con respecto a la raíz de su

---

<sup>922</sup> Zambrano, M. *El Hombre y lo Divino*, *Op.cit.* p.109

<sup>923</sup> Dos últimos versos del poema “En el Cubillas” de Federico García Lorca Véase Lorca, F. *Obras completas I*, Edición de Miguel García- Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996 p.294

<sup>924</sup> Marinas, J.M. “La civilidad del poeta” *Op.cit.*

comunidad, empapada en guerra y barbarie, se mire cuando se mire y donde se mire. Un pellizco que pone al sujeto en movimiento. Un movimiento que provoca a su vez que su escritura se agite, como las ramas de un árbol que desprenden así sus frutos. Escribe Zambrano:

“Pues que al inconsciente, sede de la ignorancia, sólo se le despierta por una pregunta, una pregunta siempre que nazca de un sentir de <lo otro>, de lo que queda fuera, de <las afueras> del recinto heredado. Quiere decirse cuando la catástrofe ha pasado ya, cuando ya se está en ella y en cierto modo puede ser habitable”<sup>925</sup>

Este pellizco, esta pregunta y respuesta del inconsciente que arrastra un pie plagado de ampollas. Esta pregunta que nace de sentir lo otro, lo otro que a uno se le ha colado hasta las mismas entrañas. Esta pregunta que es radicalmente *unheimlich*, que sólo puede responderse cuando la catástrofe ha pasado ya, cuando es habitable, *heimlich*. En la catástrofe no hay posibilidad de decir. Sólo cuando comienza a retirarse podemos hablar en ella, en un estado intermedio, enajenados por algo de lo real real que nos lame de arriba abajo.

“entre el corazón y la tela  
que envuelve el corazón  
en el sueño profundo  
sin imagen ni sueños  
amodorrados en aquel rincón  
(protéjame esto, proteja esto a quien lo expone)”<sup>926</sup>

Habitar la catástrofe y exponerse en ella, la palabra emerge como epicentro de la tormenta en la que el poeta sólo tiene la opción de dejarse empapar. Empaparse en la verdad de la palabra. El hueco, como lugar de escritura, no es un lugar soleado. El hueco, en línea con la confesión, pone en contacto a uno con uno mismo y con uno otro. Como en contacto le pone con el mundo, que tampoco es un lugar apacible ni soleado. El hueco no es un lugar de contención, sino de

---

<sup>925</sup> Zambrano, M. *Algunos lugares de la poesía*, *Op.cit.* p.53

<sup>926</sup> García Valdés, O. *Y todos estábamos vivos*. Barcelona, Tusquets, 2007 p.63



desprendimiento. Por ello la poeta Olvido García Valdés habla de la poesía como de un lugar donde no se miente, que en una preciosa conversación con Miguel Marinas, van fraguando entre ambos el secreto.

“Sí, la escritura es un lugar donde no se miente. Quiero decir, donde no se miente no ya para los demás, sino sobre todo para ti misma. Entonces, en ese aspecto no es un lugar benigno, ni es un refugio”<sup>927</sup>

La verdad que convoca la escritura no es necesariamente bella. No nos salva. No nos redime ni nos oculta. Sin embargo es un decir inevitable. El hueco, como lugar de escritura, engendra las palabras inevitables. Que sanan o no, que curan o no, que venden o no. Pero que han salido a ocupar su lugar al borde de la oquedad porque no han tenido elección. Porque nuestra mano no les ha dejado elección. En ocasiones, explica García Valdés, la escritura en el mientras, en el durante, tiene algún efecto de consuelo, no obstante “pero luego el agujero o lo que sea, es mayor, o es igual que antes”<sup>928</sup>. Identifica perfectamente la poeta este agujero o lo que sea, pues lo siente, abismo en el costado que incluso se ensancha a raíz de la escritura. Vaciamiento que a uno parece ahondársele a cada palabra. Sin embargo, ensancharse, según lo entiendo, no. Permanecer igual que antes, necesariamente sí, pues las palabras no taponan, no acceden al mismo espacio del agujero, sólo lo cercan. Es este movimiento que cerca el agujero el que percibe la poeta como un ensanchamiento. Pues las palabras que cercan la oquedad señalan con su cuerpo la ausencia del cuerpo otro. Las palabras que no consiguen decir, nombrar, inscribir lo que no hay. Las palabras cuya marca radical es ya el no hay. Palabras que se quedan apostadas en el borde de la oquedad, señalando las coordenadas de la hiancia. Esa estructura, hibridación de palabra y hueco, es imagen del juego entre la ausencia y la presencia, mecanismo que, como hemos ido viendo, atraviesa por completo la existencia del sujeto. En esa herida que es el verso, que es el mismo ser poético, podría vislumbrarse una pequeña cinta de Möbius que muestre la ambivalencia del

---

<sup>927</sup> Marinas, M. *Un lugar donde no se miente. Conversación con Olvido García Valdés*, Madrid, Libros de la Resistencia, 2014 p.39

<sup>928</sup> *Ibíd.* p.40

discurso poético, y esa suerte de puntadas interiores y exteriores que en el loco y el poeta, en vez de cinta, son costura. Escribe Lacan:

“El hombre literalmente consagra su tiempo en desplegar la alternativa estructural en que la presencia y la ausencia toman una de la otra su llamado”<sup>929</sup>

De modo que el hombre literalmente, es decir conforme a la letra, invierte o dedica por completo su tiempo a desentrañar e imitar la estructura del hueco y su objeto, la ausencia y la presencia. Escribe esto Lacan tirando del hilo del carrete del *fort/da* freudiano y estableciendo una relación entre este juego del deseo del niño, este entrenarse para la pérdida o este ganar perdiendo, con el establecimiento del orden simbólico. Orden simbólico que, paradójicamente como hemos ido viendo, acompaña la pérdida, acompaña al sujeto en la pérdida. Zambrano también plantea el par ausencia y presencia como dinámica especialmente visible en la poesía:

“Las cosas están en la poesía por su ausencia, es decir, por lo más verdadero, ya que cuando algo se ha ido, lo más verdadero es lo que nos deja, pues que es lo imborrable: su pura esencia. Y la misma realidad se encubre a sí misma. Además, con este juego de ausencia y presencia, las cosas se nos aparecen sumergidas en el flujo del tiempo; se nos muestran como naciendo y tornando a nacer. Su presencia es un milagro, el milagro primero de la aparición de las cosas. Poesía es sentir las cosas en *status nascens*”<sup>930</sup>

El juego de la ausencia y la presencia, el del carrete del *fort/da*, es el que halla Zambrano en la aparición y desaparición de la palabra que convoca el poema. Se trata del nacimiento, de la aparición de las cosas que conjura el poeta. Aparición que, como es lógico, no puede ser pensada sin la desaparición, de la que viene y a la que va, “cuando claramente algo se dice a través de la palabra que le falta”<sup>931</sup>.

Este trayecto le consta al poeta. Le consta y le cuesta, pues este vaivén se sirve del cuerpo de su escritura para escenificar este movimiento esencial. Hölderlin consideraba, en esta senda, al lenguaje como el más peligroso de los bienes. Apunta

---

<sup>929</sup> Lacan, J. “El seminario sobre la carta robada” *Op.cit.* p.55

<sup>930</sup> Zambrano, M. *Filosofía y Poesía*, *Op.cit.* pp.120-121

<sup>931</sup> Lacan, J. *Radiofonía*, *Op.cit.* p.428

Heidegger a este peligro como la posibilidad de perder, perder el ser<sup>932</sup>, perder el ser en la relación que introduce el habla entre el uno y el otro. Ser consciente de que se pierde, ese es el peligro del lenguaje que la poesía escenifica *ad infinitum*. No obstante Zambrano conserva siempre un halo de esperanza al hablar del nacimiento que radica en la poesía, sigue en esto de cerca también a Heidegger que entendía la existencia humana como existencia poética, en la medida en que es la poesía la que sustenta la historia. La poesía instaaura el ser a través de la palabra, en la medida en que esta, actividad creadora por excelencia, “no toma el lenguaje como un material ya existente, sino que la poesía misma hace posible el lenguaje”<sup>933</sup>. Como explicaba Mallarmé, la poesía está hecha de palabras, no de ideas. Zambrano valora la poesía ya desde sus primeras obras como forma de acción y realización de la esencia humana. La poesía sigue los pasos del sueño en la vigilia, aspirando a realizar la persona. Para la filósofa “el poeta es”<sup>934</sup>. Tamaña afirmación arroja el fondo radical que implica la creación en el método de la razón poética. La poesía, cuya condición aspira a ser profundamente humana, tiende a la reconciliación, la reintegración gestada en la libertad de una vida que sólo puede ser afirmada a través de la comunidad. Por ello entiende Zambrano la poesía como originaria forma de la comunidad, “porque la palabra, en fin, sería ese sueño compartido”<sup>935</sup>.

### ✿ En su ataúd mi corazón

Hemos comenzado este capítulo hablando del nacimiento como experiencia intransitable primigenia. Por ello vamos a finalizarlo hablando de la otra experiencia intransitable, la muerte. Para lo cual haremos referencia a otro lugar de escritura, muy similar al hueco, un lugar de escritura que de hecho es también un hueco: la fosa. Mientras que hemos enunciado el hueco como la escritura desde donde no,

---

<sup>932</sup> Heidegger, M. “Hölderlin y la esencia de la poesía” *Op.cit.* pp.131 y ss.

<sup>933</sup> *Ibíd.* p.140

<sup>934</sup> Zambrano, M. *Filosofía y Poesía*, *Op.cit.* p.93

<sup>935</sup> *Ibíd.* p.97

hablaremos en la fosa de la escritura hacia donde no. Invertimos de este modo el trayecto de las palabras sin olvidar, no obstante, que el sendero fallido es siempre el mismo. Si en el hueco ya cuestionábamos la posibilidad de decir, en la fosa seguiremos cuestionando esta posibilidad, que bellamente condensaba Shakespeare al escribir:

“¿Qué causa, pues, detiene vuestro llanto?  
Razón, asilo entre las fieras busca,  
que los hombres prescinden de su juicio.  
Vuestro perdón reclamo, que con César  
en su ataúd mi corazón se halla,  
y hablar no puedo hasta que al pecho torne”<sup>936</sup>

Hablar no puedo, dice Marco Antonio ante el cadáver de Julio César. En su ataúd mi corazón. En esta belleza de frase reside el peso de este agujero, lugar imposible de la escritura. La fosa nos arrebató la posibilidad de hablar pues nos enfrenta a algo más poderoso que la palabra. Nos cuesta verter palabras sobre la fosa y sin embargo resulta inevitable. Desde los primeros textos que los egipcios tallaban en los sarcófagos hasta las coplas de Manrique con las que abríamos esta segunda parte, la fosa nos reclama un decir, pues “arden las pérdidas”<sup>937</sup>.

En 1938 Freud escribió “Pero, como se sabe, sólo la muerte es gratis”<sup>938</sup>. Freud hablaba de la lucha entre la pulsión y la realidad, de cómo uno trata de hallar soluciones intermedias y sin embargo contradictorias, lo que evidentemente tiene una consecuencia, un resonar, un efecto. Para el único sitio para el que no hay que pagar peaje, parece decirnos Freud, es para la fosa. Y la única razón por la que es gratis es porque lleva uno pagándola desde el nacer. La muerte es gratis, se nos

---

<sup>936</sup> Famoso discurso de Marco Antonio en la segunda escena del acto III de *Julio César*. Aquí en Shakespeare, W. *Obras completas*, traducción al cuidado de L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1951 p. 1.314

<sup>937</sup> Guiño hacia el estremecedor poemario de Antonio Gamoneda titulado precisamente *Arden las pérdidas*. Véase Gamoneda, A. *Arden las pérdidas*, *Op.cit.*

<sup>938</sup> Freud, S. “La escisión del yo en el proceso defensivo” *Op.cit.* p.275

regala porque en prenda nos arrebatara del mundo. En prenda, en sudario, da lo mismo, que nos vamos. Y ya que no hacemos otra cosa sino pagarla en vida y en años, lógico es que al menos se nos permita escribirle versos. A ese lugar de escritura arribamos cuando decimos el lugar de la fosa. El lugar que uno pre ocupa mediante el poema y el lugar que ocupan también aquellos a los que les escribimos. La imagen de la fosa, de aquella tierra adentro que devora, es una de las bocas de lo real. Límite junto a la boca carnal que expulsa al recién nacido. Ambos lugares inenarrables, ominosos, inefables. El lugar de la fosa no puede escribirse. Y quizá por ello debiéramos referirnos a los bordes de la fosa, lugar que sí permite la inscripción, la palabra. Son los bordes y no la fosa misma los que transita el poeta en ese ir y venir que es ensayo del viaje, del sueño y cómo no, de la muerte. Nos acompaña por lo tanto en esta senda Thánatos, alumbrando con su tea el foso. La tea es según la RAE una l.f. “raja de madera muy impregnada en resina, que encendida, alumbra como un hacha”. Curioso que sea este instrumento lo que solía llevar el dios en la mano. Cuentan que llevaba esta tea, que es una raja encendida, y de repente caía al suelo y se apagaba (la raja, el hacha, la luz). Era esta caída de la antorcha, símbolo de la vida que el dios debía apagar con suavidad. De modo que esta tea, esta raja impregnada en resina, esta madera astillada, esta herida en la rama, se apagaba en analogía a la vida del sujeto. Este sujeto que es tea, raja encendida, madera astillada. Este sujeto que se apaga ya partido. Esta luz que emana de la madera astillada, de la raja. Raja en la tierra es la fosa también. Raja de la que también emana una poderosa y extraña luz, externa al sujeto. Luz poderosa que dirige la escritura del que mira, antes de penetrarla. Quizá debido a esta luz uno sólo pueda detenerse en los bordes, la luz hace de la fosa algo que no puede mirarse. La fosa es un sol, intransitable. Volvemos por lo tanto de nuevo a las orillas pues sólo ellas pueden ser miradas y escritas.

Desde las formas clásicas griegas del dístico elegíaco con alternancia del hexámetro y el pentámetro, hasta los modernos versos sin atención ninguna a rima ni métrica, el lamento recorre la poesía desde su nacimiento. Antes de ser hibridada con la épica, ya en Grecia existían los conocidos como cantos de duelo que se

performaban en los banquetes fúnebres. Estos cantos son recogidos por la poesía épica dando lugar al género de la elegía de la mano de poetas como Calino o Tirteo (s.VII a.C) que representan una elegía bélica en la que se exhorta al combate y a la defensa de la polis. Esta comunidad de la polis es el centro de la elegía, como canto común, del pueblo. Pues pese a hallar en sus creaciones un incuestionable eco de Homero, las elegías de Calino y Tirteo, como señala García Gual, no son ya las del tiempo del héroe, sino las del tiempo del ciudadano<sup>939</sup>. Esta raíz ciudadana que atraviesa el género elegíaco es la raíz que estamos recorriendo imperceptiblemente en toda esta senda nuestra.

El tiempo del ciudadano evoluciona progresivamente en la poesía hacia el tiempo del amor, que era ya la esencia del ciudadano, mas de manera cada vez más explícita. Las elegías de Teognis de Mégara, de poetas latinos como Ovidio o los versos de Catulo a Lesbia, muestran el lugar del amor que comienza a ocupar este lamento. Lugar que quedará ya adherido a la elegía, a través de Petrarca o los tercetos de Garcilaso. La elegía devendrá forma poética que condensa el amor y la muerte, dejando paulatinamente la estructura rítmica dística inicial. Es el tema central de la muerte el que otorga el carácter elegíaco, esa es la amplia propuesta de Camacho Guizado<sup>940</sup>. Poemas como “Coplas a la muerte de su padre” de Manrique, con el que hemos abierto esta segunda parte o “El llanto por Ignacio Sánchez Mejías” de Lorca, o la “Elegía a Ramón Sijé” de Hernández son ejemplos clásicos del lamento moderno.

“A las cinco de la tarde.

¡Ay qué terribles cinco de la tarde!

¡Eran las cinco en todos los relojes!

¡Eran las cinco en sombra de la tarde!”<sup>941</sup>

---

<sup>939</sup> García Gual, C. *Antología de la Poesía Lírica Griega siglos VII-IV a.C*, Madrid, Alianza, 1998 p.19

<sup>940</sup> Camacho Guizado, E. *La elegía funeral en la poesía española*, Gredos, Madrid, 1969

<sup>941</sup> Fragmento final de la primera parte, la sangre derramada, de “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” en Lorca, F. *Obras Completas I, Op.cit.* pp.615 y ss.

Las cinco de la tarde es el nudo, la calavera, el tuétano del poema de Lorca. Lugar que marca la entrada de aquello que no es compatible con la vida, con el lenguaje. Las cinco de la tarde caen, repetición tras repetición, tratando de abrirse paso en la comprensión, de agujerear aquello que es imposible y se abisma en lo posible. Las cinco de la tarde de Lorca es la misma Granada que escribe Machado. Conste que podríamos escribir Granada con minúsculas, porque se trata de un proyectil hueco que no llega a detonar pero amenaza en la mano del poeta. Me estoy refiriendo al poema que Machado escribe a la muerte de García Lorca.

“Muerto cayó Federico  
-sangre en la frente y plomo en las entrañas-  
... Que fue en Granada el crimen  
sabed - ipobre Granada! -, en su Granada.”<sup>942</sup>

Su Granada, lugar que Machado repite hasta siete veces a lo largo del poema. Incrédulo ante la ciudad a la que Lorca había regresado como al regazo materno y que había terminado por darle muerte. Su Granada es el nudo que Machado no podía desanudar, y caía una y otra vez sobre el poema, horadándolo. Este tuétano del poema que son las cinco de la tarde, que es su Granada, es lo que mueve la escritura en el lugar de la fosa. Una escritura que topa con el tuétano, con el nudo que no puede atravesar. “Porque el nudo está en la muerte”<sup>943</sup>, escribe Zambrano, de una madeja del que uno saca hilos y más hilos hasta topar con aquello que no, que no puede ser desanudado. El nudo que es la condición mortal, que es el nacimiento en el lenguaje. El nudo que es aquello que hace tope y además de nudo es agujero y también fosa. Fosa a la que escribía Manrique, Lorca, Ullán, Valente... Fosa a la que el poeta no puede resistirse pues, como escribe Olvido García Valdés: “la poesía es el espacio en el que el poeta puede hablar con los muertos”<sup>944</sup>.

---

<sup>942</sup> Fragmento de LXXXIV “El crimen fue en Granada” Machado, A. *Poesías completas Op.cit.* p.449

<sup>943</sup> Zambrano, M. *Filosofía y Poesía, Op. cit.* p.38

<sup>944</sup> García Valdés, O. “Cruz negra sobre fondo blanco” en Ajmátova, A., Tsvetáieva, M. *El canto y la ceniza. Antología*, selección y traducción de M. Zgustova y O.García Valdés, Barcelona, Debolsillo, 2008 p.13

Así se refiere García Valdés al lugar desde el que la poeta rusa Anna Ajmátova escribió *Réquiem*. Este poemario fue concebido en el desgarramiento de la tierra propia, Rusia, a la que la poeta se negó a renunciar, permaneciendo en su país que le estaba arrebatando, sin embargo, a los suyos. Fusilado su primer marido, encarcelado su hijo, muertos en los campos amigos como el también gran poeta Osip Mandelstam. *Réquiem* es escrito entre 1939 y 1940 a los mismos pies de la fosa que la poeta no puede no escribir. En lo que hace de prólogo de este texto relata Ajmátova cómo un día de esos diecisiete meses que pasó haciendo cola a las puertas de la cárcel de Leningrado, se le acercó una mujer que la reconoció como la gran poeta rusa. El diálogo fue el siguiente:

“- ¿Y usted puede dar cuenta de esto?  
Yo le dije  
- Puedo ”<sup>945</sup>

Esta voluntad es la voluntad poética. Este diálogo donde la poeta afirma la intención y el poder de dar cuenta, incluso de lo terrible. “Ese *poder* - escribe García Valdés - es el del poema”<sup>946</sup>. En ese “puedo” se condensa el objetivo de esta nuestra investigación sobre la creación. Dice Barthes que el lenguaje “es un topos guerrero”<sup>947</sup>. La poeta puede dar cuenta para sí y para la mujer que la aborda a la salida de Leningrado, mujer que, relata Ajmátova, sonríe de manera casi imperceptible al escuchar que puede, que alguien puede.

“Porque temo olvidar, en la paz de la muerte,  
las ruedas del siniestro furgón negro,  
los golpes de la puerta que hemos odiado tanto,  
y el aullido de la anciana, como animal herido”<sup>948</sup>

---

<sup>945</sup> Ajmátova, A. *Réquiem*, en *Ibíd.* p. 41

<sup>946</sup> *Ibíd.* p. 10

<sup>947</sup> Barthes, R. *El placer del texto*, *Op.cit.* p.21

<sup>948</sup> Ajmátova, A. *Réquiem*, *Op.cit.* p.50



Los versos de Ajmátova fueron sostenidos a su vez por el poder que ejerció posteriormente la comunidad. Porque a la poeta no se conformaron con arrebatarse a los suyos sino que le quisieron arrebatar la voz, prohibiéndole escribir en lo que le quedara de vida. Ajmátova se vio obligada a destruir los papeles de los poemas transcritos que componían su obra. Los que la amaban los memorizaron verso a verso para evitar que quedaran diluidos en el tiempo. Los que la amaban porque es el amor la fuerza que sostiene y hace brotar el poema, el propio, el del otro. Los versos se transmitieron en la comunidad que ejerció su poder, su poder no dejar morir el poema.

Ya mencionamos, páginas atrás, la contienda platónica entre el lenguaje oral y el escrito en la que se injertaron las voces de Saussure y Lacan, entre otros. En este marco María Zambrano en “¿Por qué se escribe?” establece la diferencia entre hablar y escribir precisamente en este revivir el lugar de la escritura, como hizo la comunidad con los versos de Ajmátova. Cree la de Vélez que sin este aliento la letra es sólo fósil. Para que el texto sea fiel al habla, al pensamiento y a la verdad, creía Platón debía de ser “constituido como un ser vivo, con su propio cuerpo”<sup>949</sup> para que no le faltara ni la cabeza ni los pies ni el tronco. Tiene que poder girar el cuello y echar a andar un pie detrás del otro. Esa es la obra, cree Platón, de un buen escritor. En esta misma senda escribe Anne Carson:

“El *logos* de un mal escritor, como Lisias por ejemplo, ni siquiera procura esta apariencia de vida, sino que arroja palabras juntas sin orden alguno, quizá empezando en el punto donde debería terminar y quedando por entero ignorante de su secuencia orgánica. Se puede penetrar este *logos* por cualquier punto y descubrir que dice lo mismo. Una vez que está escrito continúa diciendo lo mismo por siempre una y otra vez dentro de sí mismo, una y otra vez en el tiempo. Como comunicación, semejante texto es letra muerta.”<sup>950</sup>

Lisias es el escritor cuyos textos, que enamoran sin embargo inicialmente a Fedro a través de ese *logos erotikos* que nos viene acompañando, son para Platón y para Carson, siglos después, letra muerta. Uno accede a ellos, los mira, y estos le

---

<sup>949</sup> Platón, *Fedro*, *Op.cit.* 264c

<sup>950</sup> Carson, A. *Eros. Poética del deseo*, *Op.cit.* pp.166-167

devuelven siempre la misma mirada. El cuerpo fosilizado de la escritura es este decir que no se renueva a sí mismo en cada lectura. Tal como lo planteaba el filósofo y como lo plantea la poeta, el cuerpo vivo de lo escrito ha de construirse por entero como un organismo que pueda seguir andando cuando el que escribe no pueda seguir escribiendo ni el que lee seguir leyendo. El cuerpo vivo de lo escrito ha de configurarse en base a esta secuencia orgánica, este aliento continuo que implica que las palabras se muevan, siglos después.

“Yacerás muerta y de ti no habrá ninguna memoria  
ninguna a la postre,  
porque no tomas parte  
en las rosas de Pieria”<sup>951</sup>

Las rosas de Pieria son las rosas del monte de Tesalia donde residían las Musas, el Monte Pierus. Este tomar parte en las rosas implica tomar parte en la creación, que no significa sencillamente escribir, sino efectuar una *poiesis*, colocar objetos en el mundo del que éste carecía. Este tomar parte, implica algo más que el dar el poema, implica tomar algo antes. Encontramos en este punto de nuevo a la creación investida por el amor. Zambrano enhebró de la manera más sencilla y a la vez reveladora a Eros y Thánatos al escribir: “pues sólo muere en verdad lo que se ama, sólo ello entra en la muerte: lo demás sólo desaparece”<sup>952</sup>.

Y cuando lo que uno ama desaparece y queda el hueco, relampagueante, del brillo de mil estrellas ya muertas, uno no tiene más remedio que escribirle a ese hueco. O quizá esta operación sea incluso anterior, quizá uno siempre escriba al hueco del amor. Así lo cree Anne Carson cuando escribe: “¿Quién es el sujeto real de la mayoría de los poemas de amor? No es el amado, es ese hueco”<sup>953</sup>.

Cuando uno acepta amar a alguien el balance económico no resulta necesariamente positivo. Pues cuando uno consiente en amar, además de cederse,

---

<sup>951</sup> Safo Fragmento 55 L.-P en Safo, *Poesías*, *Op.cit.* p.67

<sup>952</sup> Zambrano, M. *El Hombre y lo Divino*, *Op.cit.* p.189

<sup>953</sup> Carson, A. *Eros. Poética del deseo*, *Op.cit.* p.44

que no sé aún muy bien si suma o resta, quiero creer que lo primero, uno acepta la pérdida. Uno ama sabiendo que en algún punto y en algún momento la despedida es ineludible. El otro se marcha o lo hacemos nosotros. El otro se muere o morimos nosotros. Hay una pérdida implícita en el contrato amoroso. Una pérdida que uno comienza a sufrir en el instante mismo en que se cede. Uno llora la posible ausencia sobre el bulto rugoso que conforma la presencia. Abre así Barthes *Diario de duelo*:

“Primera noche de bodas

Pero ¿primera noche de duelo?”<sup>954</sup>

Barthes comienza a escribir estas fichas tras morir su madre, en 1977. La figura de su madre ha sido subrayada ya en multitud de ocasiones como figura esencial de su vida, a la que dedica de hecho también el maravilloso y póstumo *La Chaimbre Claire*. Esta primera ficha con la que se inicia el diario de duelo nos sirve para ahondar un poco más en ese duelo que uno hace cuando ama. En el texto Barthes enlaza bellamente el amor y la muerte, el cuerpo carnal de una mujer no conocida y el cuerpo doliente de lo que muere. La ligazón entre Eros y Thánatos se torna palpable en un Barthes que, en la senda poética de Mallarmé o Valéry, hizo de la escritura, como Zambrano, un lugar de visibilidad.

Lugar de visibilidad que a través del componente ético de sus voces me insta a ocuparlo brevemente, será un parpadeo. Pero no puedo continuar escribiendo sobre la fosa sin remitirme a la que yo porto.

¿Donde van las palabras no escritas? A ninguna parte, se te quedan dentro, con sus dientes pequeños, tentáculos invisibles de algo que duele y que ata, y llora lágrimas de morfemas, también invisibles. Todos los años que duró la enfermedad de mi madre y también algunos después de su muerte, en los que no fui capaz de escribir ni un solo verso... ¿Dónde están esas palabras? En mí, bajo mí, detenidas, presas de la atemporalidad de lo no nacido, llorosas, sangrantes, eternas. Palabras que al no ser escritas se han transformado en objetos extraños, llenos de aristas, peligrosos, monstruosos. Se agitan bajo el velo, copulan entre ellas, amorfas, dando

---

<sup>954</sup> Barthes, R. *Diario de duelo*, México, Siglo XXI, 2009 p.13

vida a más objetos llenos de dientes, éstos sí ya totalmente desconocidos para la que escribe, hijos de todo aquello que no, que ni siquiera ha encontrado la boca para salir a través de la luz.

Reflexionando recientemente sobre esta experiencia mía en la que ni siquiera el canto pudo darme cobijo, me veo aquí hablando sobre las palabras que emergen en los bordes de la fosa. Palabras que el poeta lleva vertiendo siglos y que sin embargo yo en su momento no pude encontrar, pues me huían. De este modo pensé en la posible existencia de dos maneras de escritura, la escritura sangrante y la cicatrizal. Al igual que podríamos hablar en base a otros criterios e identificar la escritura ebria y la sobria, la de la luz y la de la sombra, la encarnizada y la acorpórea...No pretendo fijar esta distinción como categoría sino aproximarme al rpto de las palabras al borde de mi fosa.

Entiendo que la escritura sangrante corre a borbotones directamente de la herida, mana, incontrolable, y el poeta no puede hacer más que reflejarla y reflejarse en un mismo trazo. En otro plano la escritura cicatrizal vendría a ser la escritura engendrada como inscripción o cicatrización, formación de palabras resultado de las palabras sangrantes que el poeta no ha escrito. Así las palabras sangrantes darían cuenta precisa de la herida, directas, sin tamizar, frescas, en ocasiones concatenadas de forma totalmente aleatoria o incomprensible para el poeta. Disonantes, se trata de una escritura que no trata de ocultar el desgarró en su origen.

Para asegurarme de ser comprendida, pensemos en una cicatriz, en su aspecto externo y pensemos en que ésta es resultado de una herida, que ya ha sido cerrada, plegando de nuevo los tejidos, amoratando los contornos con sangre intramúsculo, reparando fallidamente la epidermis, para volver al antes, a un tiempo verbal en que no había herida, ni sangre, ni palabras acumuladas. Esta cicatriz es el aspecto externo de un proceso que ha quedado paredes adentro, tejidos, fluidos, todo dentro, todo en movimiento y de repente todo quieto. La escritura cicatrizal vendría a ser una formación de compromiso, un síntoma, unas palabras que se vierten a la página por no poder o no saber escribir otras. O quizá es que ya no hay palabras, quizá lo que el poeta entierra son palabras a las que no encuentra sentido alguno

pues parecen gruñidos, intramitable todo este real, detenido a medio camino del dentro y fuera de una piel que ya no está abierta pero tampoco volverá a estar nunca totalmente cerrada. La escritura cicatrizal sería escritura de costra, reseca manifestación externa y amorfa, que se duele de todo aquello que queda debajo.

No creo que esta distinción de escrituras, si pudiéramos verdaderamente formularla así, debiera extrapolarse a los poetas. Quiero decir que creo que son lugares de la escritura que el poeta ocupa según el momento o la predisposición. Hay poetas que ocupan en exclusiva el lugar de la cicatriz o del brote pero por lo general, son lugares por los que transitamos todos en la escritura.

Si bien es cierto que si pienso en cicatriz me viene irremediabilmente a la cabeza la poesía de Valente, poesía de la costra elaborada en el lugar de la espera fértil. No obstante también hallo en algunos de sus versos la fuerza del torrente, la sangre en cascada. En cuanto a la escritura sangrante también me asaltan los poemas de Lorca o incluso de Pizarnik que también parecía cuestionarse sobre las palabras que a uno le corretean por dentro.

“El poema que no digo,  
el que no merezco.  
Miedo de ser dos  
camino del espejo:  
alguien en mí dormido  
me come y me bebe.”<sup>955</sup>

Pizarnik se muestra inquieta sobre el poema que no dice y esa doblez que en nosotros inserta el lenguaje y nos come y nos bebe. La imagen que nos propone la argentina es tremenda. Muestra así mismo esta preocupación radical al sujeto, no sólo al escritor que en el poeta toma al poema como rehén.

Detengo aquí esta sencilla reflexión sobre estas dos escrituras posibles ante el lugar de la fosa, lugar también de visibilidad como demostró Antígona. No sin antes

---

<sup>955</sup> Pizarnik, A. *Poesía Completa*, Op.cit. p.116

preguntarme, ¿es entonces posible escribir la fosa? Me remito a la poeta Chantal Maillard:

“Alguien que ha muerto es infinito. Ni su eliminación ni su ausencia pueden expresarse con palabras porque las palabras están hechas para limitar lo indecible, fragmentarlo, gramatizarlo para hacerlo comunicable en la diferencia. La cura de lo que ocurre en su dimensión infinita ha de efectuarse en el abajo.

Hay dos tipos de cura. La primera, la cura de superficie, <realiza>, el abajo, circunscribe lo inabarcable por medio del lenguaje, lo reduce a dimensiones controlables, eficaces. Devuelve al individuo a la <normalidad> para que pueda seguir siendo útil en el engranaje social. Su comprensión (superficial) será la que derive de encajar las piezas, previamente recortadas a estos efectos dentro del marco que les corresponda. Al igual que con el psicoanálisis, puede que resulte de ello cierto alivio, pero aliviar no es curar. En realidad, no es más que <formalizar> el drama, simplificarlo en la palabra, hacerlo comunicable, común, reconocible. En lo reconocido, la singularidad del hecho se pierde y con ello, para bien y para mal, su dimensión infinita.

El abajo no es inconsciente, es simplemente inconmensurable. La otra cura pertenece a esa otra dimensión. Es comprensión en la unidad, antes de las diferencias, antes del lenguaje.

Sólo la voz poética acierta a veces a decir (sin decir) lo-que-ocurre en el abajo. La voz del abajo es el poema”<sup>956</sup>

Maillard utiliza el corpus de Derrida, pensador de la escritura y de la muerte por excelencia, para hablar sobre la ausencia que inserta la muerte en la vida de los que sobreviven. Muerte indecible, que no admite la palabra. En esto Derrida seguía a Barthes al proponer un duelo que no es dialectizable. Carolina Meloni en “Economnémesis: más allá del principio de duelo”<sup>957</sup>, una preciosa conferencia que tuve el placer de escuchar, planteaba desde la lectura de Derrida, al rito como escritura, poema de restitución, monumento, trabajo de duelo que transita desde lo privado hasta lo público. El duelo, rescataba Meloni desde Derrida, enfrenta a lo imposible, a lo impensable, a la aporía. La sepultura inscribe la muerte de nuevo en la palabra. Algo que trata de hacer una y otra vez el rito, la elegía que va en busca

---

<sup>956</sup> Maillard, C. *La mujer de pie*, Op. cit. pp.158-159

<sup>957</sup> Me remito a la conferencia dada en el marco de las Jornadas Internacionales “¿Por qué no Derrida?” sobre Derrida y el Psicoanálisis el 18 de Octubre de 2016

del cuerpo ido, hacer retornar al muerto de nuevo a la garganta de la palabra. Palabra que vuelve de su descenso sin Eurídice entre las manos.

La palabra acude, como expresa Maillard, para formalizar lo sucedido, algo a lo que ayuda la cura del psicoanálisis. Se trata de revestirlo de una piel comunicable que haga que, palabra mediante, regresemos a lo que era rutina, engranaje, función. Ese es el primer plano que distingue la poeta, el plano del arriba. Sin embargo, descendiendo, se halla el plano del abajo, que no entiende como inconsciente sino como inconmesurable, nos hallamos en otro orden sin duda. En ese plano del abajo es donde experimenta la poeta la otra cura que radica en comprender y reconciliar a través de las entrañas, sin dejar en un primer momento que penetre el lenguaje. Esta reconciliación, esta cura, esta voz del abajo que dice sin decir, es el poema, tal como lo plantea Maillard. El poema entendido como lo entendía Zambrano, como acción.

“Era una acción, un viaje. Orfeo es poeta más que por lo que pudo al fin decir, si algo dijo, por su acción. Acción poética, tan distinta de la decisión filosófica, que se desata en delirio”<sup>958</sup>

No obstante yo esta palabra que es poema por ser acción la encuentro muy cercana también al análisis. El análisis, apunta Maillard, se detiene en un nivel superior. Mas la escritura que surge tras un proceso completo de análisis no es, desde mi punto de vista, la perteneciente al nivel superior. La escritura que el análisis descifra, la que arriba a un otro escribir está muy cerca del poema.

Freud instauro la palabra como cura en este sentido que Lacan ampliará. Palabras que en el vienes también tuvieron la oportunidad de sanar, de tejer, de reparar y que advinieron también de la mano de la pérdida y el proceso creativo. Freud enterró a su padre en 1896. Años después, reconocería que el proceso de creación de *La interpretación de los sueños* fue escrito en el estrago de su pérdida.

“Es que para mí el libro posee otro significado, subjetivo, que sólo después de terminarlo pude comprender. Advertí que era parte de mi autoanálisis, que era mi reacción frente a la muerte de mi padre, vale decir, frente al

---

<sup>958</sup> Zambrano, M. *El Hombre y lo Divino*, Op.cit. p.165

acontecimiento más significativo y la pérdida más terrible en la vida de un hombre.”<sup>959</sup>

Freud, en este prólogo a la segunda edición que escribe en 1908, señala el importante significado personal de este libro para, entre otras cosas, justificar los mínimos cambios introducidos en el texto. En los casi nueve años de vida del ensayo, hasta su segunda edición, Freud introdujo algunas ideas, breves reformulaciones y materiales adicionales, mas no fueron demasiados. Para alguien acostumbrado a rehacer constantemente sus textos, era inusual dejar *La interpretación de los sueños* sin apenas cambios de perspectiva o subsanaciones esenciales, así lo admite en el prólogo. Y utiliza precisamente como argumento para justificar la ausencia de importantes correcciones en los primeros años del libro, el significado poderoso y subjetivo que había encarnado su escritura. La escritura de los sueños había cursado pareja a la muerte, la desaparición del padre. Por ello esos, sus sueños pretéritos, quedaron inscritos para siempre en la historia del psicoanálisis. Pues cuando advirtió la magnitud de ese soñar y esa escritura relacionados a la figura paterna, confiesa “me sentí incapaz de borrar las huellas de esa influencia”<sup>960</sup>.

De hecho resulta muy significativo que en esta segunda edición y también en la tercera, algunas de las observaciones nuevas sobre el texto Freud las encerrara entre corchetes. La explicación sencilla de esta práctica nos remite a la intención del analista de señalar que se trataba de desarrollos teóricos ulteriores, quedando así indicado el itinerario temporal del pensamiento. La explicación menos sencilla nos remite a la imposibilidad de Freud de alterar un texto que, hemos visto, cursaba como escritura funeraria. Por ello los corchetes, conteniendo aquello que la vida había seguido ofreciendo y fuera de ellos la urna, el padre, los sueños, detenidos en la boca del tiempo. Inalterable este texto, no podía ser de otra manera.

---

<sup>959</sup> Escrito en el prólogo a la segunda edición del libro en el año 1908. Freud, S. *La interpretación de los sueños, Obras completas vol.IV Op. cit.* p.20

<sup>960</sup> *Ibíd.* p.20



En la cuarta edición, al cuidado de Otto Rank que incluye dos contribuciones propias sobre el sueño y el mito que ya hemos tratado, los corchetes desaparecen. Nos encontramos en el año 1914. El pequeño prólogo data de junio. La Gran Guerra dio comienzo en julio. El conflicto sobrevolaba los sueños, la obra y la vida. La guerra, la escisión con Jung. La muerte ya era otra que no era la del padre. Y los textos quedan integrados, sin corchetes, en *La interpretación de los sueños*. Así permanecen aún hoy.

Entiendo que es una hipótesis de difícil comprobación, pues podría deberse a una decisión editorial o arbitraria. Pero, quédense conmigo, pocas cosas son arbitrarias, los corchetes son frontera y son siempre pares. Escribe Lacan “Sabemos por los progresos de la doctrina y la teoría de Freud que la angustia siempre está ligada a una pérdida, es decir, a una transformación del yo, es decir, a una relación de dos a punto de desvanecerse, y a la que debe suceder otra cosa, que el sujeto no puede abordar sin cierto vértigo”<sup>961</sup>.

Edipo aparece explícitamente por primera vez en una carta de Freud dirigida a Fliess, en octubre de 1897<sup>962</sup>, un año después de morir su padre. Los corchetes son siempre dos. La elaboración del complejo de Edipo, el reconocimiento de las propias fantasías parricidas al año de morir su padre han sido consideradas normalmente como una superación del duelo. No obstante, hasta 1915 Freud no acomete por completo el desarrollo teórico del duelo. Es en *Duelo y Melancolía* donde encontramos un “trabajo del duelo” que resulta análogo al “trabajo del sueño” como elaboración del aparato psíquico. De nuevo Hypnos y Thánatos. Los corchetes son sólo dos y desaparecen en 1914, apenas un mes antes del comienzo de la guerra, sin apenas percibirlo el texto integró todas sus partes, triángulo<sup>963</sup> mediante. *Numero deus impare gaudet*, escribía Virgilio.

---

<sup>961</sup> Lacan, J. *De los nombres del padre*, *Op.cit.* p.40

<sup>962</sup> Freud, S. *Cartas a Wilhem Fliess 1887-1904*, *Op. cit.* pp.291-294

<sup>963</sup> Hago referencia a la ya clásica concepción del Edipo como estructura triangular. Así lo leyó desde un principio Ruth Mack Brunswick en 1940. Así lo han hecho muchos otros al establecer el tres como número fundamental, espacio necesario que arranca hacia arriba, abriendo espacio desde el dos.

Unamuno en el prólogo a *La Tía Tula* escribe:

“Crean que en esas catacumbas hay muertos, a los que es mejor no visitar, y esos muertos sin embargo nos gobiernan. Es la herencia de Caín”<sup>964</sup>

Esas catacumbas que aún no visitándolas nos gobiernan. Esos muertos que sin embargo uno visita. Entre 1972 y 1973 María Zambrano escribió “Los templos y la muerte en la Antigua Grecia”<sup>965</sup>, colección de seis textos que surgen, ya muerta su hermana Araceli, a raíz de un viaje a Grecia realizado con una pareja de amigos. Visitan Atenas, Delfos, Eleusis y Sunion. El texto de Zambrano da cuenta de las visitas, mientras intercala ideas sobre la construcción de los templos griegos. La muerte de su hermana impregna cada palabra del viaje, es, de nuevo, un lugar de visibilidad. Como apunta Jesús Moreno nos hallamos ya ante los primeros trazos de la ‘metafísica experiencial’<sup>966</sup> que propondría posteriormente la malagueña. Este texto gestado en el viaje anuda los conceptos filosóficos con la propia experiencia, como en una especie de *epojé* donde la vida, el dolor, el duelo y el conocimiento líquido, sanguíneo, acuoso, mana, sin *doxa*.

Hay un apartado de este texto que reza “In memoriam. El vaso de Atenas” donde la filósofa mezcla bellamente la descripción de un vaso funerario conservado en el Museo Nacional de Atenas, con las metáforas que teje a raíz de la muerte de Araceli. El texto es oscuro, como todo en este capítulo, discurre sin aliento en ocasiones y en ocasiones parando en demasía. Pareciera que estamos siguiendo la respiración de María al subir y bajar la Acrópolis. Es curioso, pues cambia en este texto el particular ritmo de su cantar. Desde mi punto de vista es una escritura manifiesta del duelo, porque la muerte a veces pide tinta, y a veces, nada, nada pide.

“Y la forma se abre y luego se consume, según la ley de lo viviente: alzarse con la vida y abrasarse en ella como llama. La yedra que acaba, tan húmeda, en yesca. Y así la criatura viviente se mantiene aleteando en el espacio diferencial que va desde el agua al fuego, a un fuego propio y al de la luz de

---

<sup>964</sup> Unamuno, M. *La tía Tula* Madrid, Akal, 2001 p.13

<sup>965</sup> Última parte de *El hombre y lo divino* que fue incluido por la filósofa en la edición de 1973. Véase Zambrano, M. *El hombre y lo divino*, Op. cit pp. 303-343

<sup>966</sup> *Ibíd.* p. 1178

arriba, hija de un sol que la enciende, que la hiere a medida que ella va alcanzando visión - ¿será siempre el ver una herida de la luz?”<sup>967</sup>

En octubre de 1973 escribe en carta a Lezama Lima “El poder escribir me ha librado de la mudez que tanto quema”<sup>968</sup>. Pues, como decíamos páginas atrás desde Gamoneda, arden las pérdidas. Ese es el ensalmo de la palabra, el que a María la salvaba de la mudez, que es el vacío que se cierra sobre sí mismo sin posibilidad de engendrar creaciones a su borde. Se trata de un texto oscuro, complejo y bellissimo en el que Zambrano escribe sobre la completud e incompletud de los monumentos y ruinas mientras pasea a través de siglos de historia.

Pasear entre las presencias y las ausencias de la historia era también lo que le apasionaba hacer a Freud en sus viajes, lo vimos en el segundo capítulo. Recorría templos, escalaba montañas, perseguía resto tras resto. En 1907 escribe una carta desde Roma, que empieza citando a Dante, como sigue:

“E quindi uscimmo a rivedere le stelle  
¿Quién reconoce esto? Hasta el anochecer estuve entre los muertos, en un columbarium romano, en las catacumbas cristianas y luego en las judías.  
Ahí abajo hace frío, está oscuro y no es bonito”<sup>969</sup>

La cita de Dante corresponde al último verso del *Inferno* y su traducción sería: “Y de allí salimos a ver de nuevo las estrellas”. Hace referencia Freud a esta salida de las catacumbas hacia la noche, las estrellas. La catábasis con la que juega aquí el analista es sin duda poética y entiendo el significado de la experiencia de permanecer, como dice, entre los muertos. No obstante, pese a entenderla, me pregunto ¿por qué uno elige la fosa? ¿por qué la visita en primer término?. Como describe Freud, se trata de un sitio oscuro, sombrío y la experiencia es fea, desagradable. Pese a todo uno la visita, desciende entre los muertos, quizá a modo de ensayo de lo que vendrá. Quizá precisamente por lo contrario, para reafirmar que uno puede volver a salir, para ver de nuevo las estrellas.

---

<sup>967</sup> *Ibíd.* p. 341

<sup>968</sup> Citado por Jesús Moreno en *Ibíd.* p.91

<sup>969</sup> Freud, S. *Cartas de Viaje 1895-1923, Op.cit.* p.214

“Si muero, dejad el balcón abierto” escribió Lorca en su poema “Despedida”<sup>970</sup>. En ocasiones a quien el poeta despide es a uno mismo. Los versos del poeta griego Mimnermo de Colofón (s.VI a.C) inauguraban ya una tradición poética en la que el escritor se lamentaba por la vejez sobrevenida. Mimnermo se refugiaba en el regazo de Eros para combatir esta melancolía del paso del tiempo. Otro poeta clásico que nos ha legado más de mil cuatrocientos versos elegíacos, Teognis de Mégara, escribe:

“Goza de tu juventud, corazón mío. Pronto serán otros  
los hombres y, ya muerto, yo seré negra tierra”<sup>971</sup>

Esta conciencia de la negra tierra acompaña también, como vemos, desde antiguo al poeta. Poeta que exhorta a su corazón a gozar de lo que queda, ¿pero y si apenas queda?. Hablábamos unas páginas atrás sobre los cantos de duelo en los que se inicia el género elegíaco. Volvamos ahora al canto, pero esta vez de la mano de un poeta contemporáneo que nos abandonó hace muy poco. Leonard Cohen, Orfeo transmutado, escribió unos meses antes de morir uno de los discos más oscuros y bellos de su trayectoria *You want it darker*. Abre el disco la canción del mismo nombre, con una atmósfera de réquiem, coros de gospel y un Cohen que arrodilla la voz pero no la mirada. Ruego la busquen, la encuentren y enmudezcan. Es un canto de entrega del poeta en el que sin embargo Cohen, profundamente místico, increpa a su Señor sobre sus decisiones, el sufrimiento, la grandeza de los dioses. Uno de los versos sencillos pero escalofriantes dice simplemente “I’m ready, my Lord” Transcribo un pedacito:

“If you are the dealer, I’m out of the game  
If you are the healer, it means I’m broken and lame

---

<sup>970</sup> Lorca, F. *Obras completas I*, *Op.cit.* p.397

<sup>971</sup> Versos 879-884 en García Gual, C. *Antología de la Poesía Lírica Griega*, *Op.cit.* p.59

If thine is the glory then mine must be the shame  
You want it darker  
We kill the flame  
Magnified, sanctified, be thy holy name  
Vilified, crucified, in the human frame  
A million candles burning for the help that never came  
You want it darker...  
Hinéni, hinéni  
I'm ready, my lord"

Hinéni es una palabra hebrea que podríamos traducir como "aquí estoy" o "heme aquí" y se refiere al estar absoluto, la entrega. Hinéni es lo que respondió Abraham cuando Dios le conminó a sacrificar a Isaac (Génesis 22:1, 11). Clásicas son ya las palabras de Santa Teresa de Ávila que muestran esta misma idea:

"Vuestra soy, para vos nací  
¿Qué mandáis hacer de mí?"  
Unos versos antes la poeta escribe:  
"Dadme muerte, dadme vida;  
dad salud o enfermedad,  
honra o deshonra me dad,  
dadme guerra o paz crecida,  
flaqueza o fuerza cumplida,  
que a todo digo que sí:  
¿qué mandáis hacer de mí?"<sup>972</sup>

---

<sup>972</sup> Puede que no sea exactamente así, que haya alguna incorrección o lapsus en los versos. Lapsus que no pretende enmendar este pie. Pretendía, sí, en un primer momento, acudir al texto para verificarlo, mas he entendido que en ocasiones uno debe acudir a la huella que dejó el poema en su memoria. Por ello en este caso no cito y me guío por ella, por el corazón que es el que lee y padece el logos, respetando este zambraniano logos de las entrañas, el logos que uno ha ido haciendo suyo. Hay poemas en esta investigación que, pese a recordarlos de memoria, he leído para comprobar la veracidad de la huella, para proporcionar las coordenadas adecuadas, la cita correcta, el lugar, la edición, el año. Llegados a este punto final de nuestro capítulo, ruego me permitan, sólo por esta vez, no citar, y guiarme por las palabras que Santa Teresa hace ya muchos años en mí dejó prendidas. De eso trata, en definitiva, esta tesis.

Esta misma entrega es la que recogen las palabras de Cohen, la aceptación de la propia muerte y por ello la despedida de uno mismo. Son muchos los poetas a lo largo de la historia que han escrito palabras para su propia fosa. Fosa que en ocasiones es la sencilla escritura diaria de la vida. El poema puede despedirnos sin que le conminemos a ello. Hay algunos poetas, pocos, que ejercitan la ligereza de la palabra<sup>973</sup>, categoría que dejó propuesta Italo Calvino en sus inacabadas lecciones americanas. Inacabadas, abiertas, porque se nos fue a la mitad de su escritura. Hablaba Calvino de la ligereza como característica de algunos poetas que imprimen una suerte de levedad poética a su escritura. Calvino, contaba, había procedido a restarle peso a su escritura tratando de adelgazar la estructura del lenguaje. Como en las esculturas de Giacometti, la ligereza que proponía Calvino pretendía apresar la materia, volátil, en movimiento, en oposición a un mundo opaco y pesado. Calvino pretendía seguir los pasos de Lucrecio o Cavalcanti. Valente, que ensalza esta categoría de Calvino, la emparenta con el vuelo y con el canto, que es poema alado. Escribe: “ligereza suprema del ave y del lenguaje: categorías literarias, ciertamente, pero también, y en suma, símbolos de salvación”<sup>974</sup>.

Es la ligereza del ave y del lenguaje lo que encarna para Valente estos símbolos de salvación. De vida que permanece.

En Japón, cuenta Yoel Hoffman, existe la tradición secular de escribir un poema a la muerte que actúa como despedida (se conoce como *jisei no ku*). En *Poemas japoneses a la muerte*<sup>975</sup> Hoffman reflexiona sobre Japón, como país representativo de una ‘cultura de la muerte’ donde el tránsito queda perfectamente integrado en el transcurrir vital y por ello también resulta un elemento más de su poesía. Escribe el monje y poeta Ryōkan sobre esta integración de lo trágico en el transcurrir como

---

<sup>973</sup> Categoría que proponía Italo Calvino en *Lecciones americanas: Seis propuestas para el próximo milenio* donde escribe: “en una palabra, se trata siempre de algo que se distingue por tres características: 1) es levísimo; 2) está en movimiento; 3) es un vector de información. En algunos poemas este mensaje-mensajero es el texto poético mismo” Calvino, I. *Seis propuestas para el próximo milenio*, traducción al cuidado de Aurora Bernárdez y César Palma, Madrid, Siruela, 2014 pp.27-28

<sup>974</sup> Valente, J.A. *La experiencia abisal*, *Op.cit.* p.636

<sup>975</sup> Hoffman, Y. (Ed.) *Poemas japoneses a la muerte*, Traducción de Eduardo Moga, Barcelona, DVD, 2000

medio precisamente de evitarlo, de no temerlo.

“Cuando sufres una calamidad, que así sea: es la hora de la calamidad.  
Cuando mueres, que así sea: es la hora de la muerte. De este modo te salvas  
de la calamidad y de la muerte”<sup>976</sup>

Cuando la hora de la muerte coincide milimétricamente consigo misma es posible escapar a ella, precisamente porque la existencia no solapa la desaparición. Aquí enhebro la forma del *toko no ma*, tal como la escriben Tanizaki, Lezama, Valente... El *toko no ma* en Japón es una especie de hornacina, oquedad que hallamos en alguna de las paredes más importantes de la casa, y en cuyo interior se coloca un objeto de valor, ya sea una pintura, un centro de flores o alguna figura. Lo que produce el efecto poético de esta oquedad es el juego de luces y sombras que Tanizaki describe bellamente en *Elogio de la sombra*. Lezama escribió sobre el *toko no ma* en su poema “El pabellón del vacío” en abril de 1976, meses antes de su muerte. El *toko no ma* era el hueco que el poeta necesitaba abrir en la pared, con las propias uñas, para poder ir reduciéndose, desapareciendo en el vacío. El poema es desgarrador. Mas en él vio Valente el signo de la resistencia, pues “el que entra en el *toko no ma* no muere, reaparece, vuelve siempre”<sup>977</sup>. La resurrección poética era algo que Lezama valoraba como elemento constitutivo de la escritura. Finaliza así este poema:

“Me duermo, en el *tokonoma*  
evaporo el otro que sigue caminando”

Ante esto, Valente sólo pudo añadir: “Sí, maestro, he ahí su última palabra, como usted quiso sentirla, como ella fue o es, la poesía, metáfora de la resurrección”<sup>978</sup>. El otro que sigue caminando, como el sueño dentro del *toko no ma*, como el sueño que vimos era esencialmente poema. El vacío del *toko no ma* es la coincidencia milimétrica de la muerte consigo misma, como lugar de desaparición y

---

<sup>976</sup> *Ibíd.* p.67

<sup>977</sup> Valente, J.A. *La experiencia abisal*, *Op.cit.* p.676

<sup>978</sup> *Ibíd.* p.677

de aparición, poema atravesado.

Ryōkan proponía la coincidencia de la muerte con el lugar y hora de la muerte como medio de evitarla. Se refería el poeta a la experiencia del momento presente que se libra del padecimiento de una muerte que no es de manera radical. No obstante este pensamiento del monje tibetano topa con nuestra realidad de una vida que padece, de muerte y de calamidad, sin muerte ni calamidad. Pues la existencia coincide en muchos momentos con la desaparición y la catástrofe. Uno toca en numerosas ocasiones el nicho antes de ocuparlo definitivamente. Escribe exhausto Cirlot:

“Mi armadura deshecha se deshace  
y de sus mallas muertas salen fuegos  
azules, Bronwyn; puedo verlos, tiemblan.  
Tiro el guante de hierro, soy tu siervo.  
El mar que me acompaña por un mar  
de sombra se deshace en el vacío.

Estoy cansado de estar muerto y ser”<sup>979</sup>

*Poemas japoneses a la muerte* fue una de las lecturas predominantes del poeta chileno Gonzalo Millán mientras escribía *Veneno de escorpión azul*, libro considerado como su diario de vida y muerte, pues fue escrito durante los cinco meses que siguieron a un diagnóstico médico de muy mal pronóstico. Fue publicado en el año 2007. El poeta moría en el 2006. Resulta interesante acercarse a este texto en el que el escritor intercala prosa poética, versos, reflexiones, rememoración del pasado, un diario médico de la enfermedad e incluso pequeños detalles cotidianos, domésticos (¿qué hay más doméstico que el morir?)

“Diario de vida y muerte, bitácora/ terminal, caja negra que sobrevive / al desastre. Las últimas palabras. / Un género sobreviviente postrero./Los borradores de un epitafio./Los altibajos gráficos de una ficha clínica”<sup>980</sup>

---

<sup>979</sup> Es un fragmento del ciclo *Bronwyn* en Cirlot, J.E. *Poesía 1966-1972* edición de Leopoldo Azancot, Madrid, Editora Nacional, 1974 p.169

<sup>980</sup> Millán, G. *Veneno de escorpión azul*, Santiago de Chile, Ediciones Diego Portales, 2007, p.24



Algo que sobreviva.

El poeta fabrica palabras, manos que le despidan de los demás, sí, pero en primer lugar de uno mismo. Al igual que uno necesita poner palabras en la ausencia del otro, para ayudar a que la ausencia pese, cada vez más, y tome tierra y deje así de flotar, fantasma, y alterar la vida que, sin quererlo, en uno prosigue. También necesita poner palabras para preparar la propia ausencia, porque es tan real que sólo mediante la palabra uno cree poder.

Pero también hay otra actitud ante este hecho. También hay un silencio, una espera. Es otra manera de hacer con lo real. Uno trata de atiborrarlo de palabras o uno le hace hueco, se echa hacia un lado, camina hasta el *tokonoma*.

*Hinéni.*

## 5. Queda el Delirio

“No somos nuestra piel de mugre, no somos nuestra triste espantosa  
polvorienta locomotora sin imagen, todos somos hermosos  
dorados girasoles por dentro, benditos por nuestra propia semilla  
y desnudos peludos cuerpos de logros creciendo  
hacia locos negros formales girasoles en el ocaso,  
espiados por nuestros propios ojos bajo la sombra de  
la loca locomotora ribera puesta de sol Frisco  
visión sentada del anochecer en colinas de latón”

*Sutra del Girasol, Allen Ginsberg*

El delirio acompaña a la escritura desde antiguo. Este particular lugar de la escritura ha sido recorrido, en ocasiones muy a su pesar, por toda clase de creadores. Tasso, Hölderlin, Poe, Sade, Nietzsche, Rousseau, Artaud, Panero, Nerval, Blake, Sexton, Rimbaud... ¿estaban locos?. No es ningún secreto que la locura, por hablar de manera genérica, acompaña la noción de genio casi desde la Grecia clásica siendo la Edad Media el momento en que este nexo se afianza.

Relataba Eurípides en su *Heracles*, que el héroe al poco de volver a Tebas enloquece repentinamente por obra de Lisa<sup>981</sup>, la diosa de la furia y la locura que había sido enviada por Hera, con el fin de que el héroe matara, enajenado, a sus propios hijos. Por Eurípides sabemos que Lisa era la hija de Urano y de Nix, la Noche oscura, que como vimos al introducir la primera parte de esta senda, era también madre de los gemelos Hypnos y Thánatos. De modo que los dioses bajo cuyo manto hemos ido desgranando este pensar eran hijos de la misma madre. La

---

<sup>981</sup> Lisa hace aparición junto a Iris en el cuarto episodio (815-1015). Aparición inesperada y que encontramos exclusivamente en el mito que narra Eurípides. García Gual propone entender esta aparición por sorpresa que ataca al héroe sin que apenas medie explicación, volviéndole loco hasta el punto del parricidio, como una representación del libre designio de los dioses, núcleo de toda tragedia. Eurípides, *Heracles*, en *Tragedias II*, traducción de Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 1995

noche era para los griegos un lugar de revelación. “Vives en una noche continua” le dice Edipo a Tiresias justo después de que éste arroje el terrible secreto<sup>982</sup>. Aristóteles cuando escribe *Sobre la adivinación en sueños* hace referencia a la noche como momento que permite que las pequeñas cosas de la vigilia se hagan grandes y por ello puedan ser interpretadas como señales. Esta adivinación que los griegos hacían a través del sueño, adivinación que de manera retrospectiva intuiría Freud, está también ligada al delirio y a la poesía. Apolo hacía las veces de patrón de la poesía y de la profecía. Vinculadas a través de la palabra y su potencial de ensalmo, la poesía aparecía en los griegos enlazada a la magia, los ritos religiosos, la profecía y los fenómenos extáticos del delirio.

Lisa, la diosa de la furia enajenada era, junto a las Erinias, las personificaciones de la locura en Grecia. Mas como apuntaba Platón en *Fedro*, la locura debía de ser tenida en cuenta en dos vías: por un lado con respecto a la conducta del sujeto y por otro con respecto al dios que la hubiera provocado. De este modo no sólo Lisa o las Erinias sino también Dionysos, Ares, Hera, Atenea y por supuesto Eros, eran capaces de inducir la locura en los hombres<sup>983</sup>. Los griegos entendían de esta forma la locura de manera, podríamos decir, polifónica. Pues Platón habla en el *Fedro* de la locura poética, la amorosa, la profética... Como desarrollaba Platón lo importante era localizar su génesis, como algo terrenal o como algo celestial. Esta doble explicación clásica de la locura se encuentra entonces en el par locura humana y locura divina. En cuanto a lo terrenal se hablaba del exceso de bilis negra, del consumo exagerado de vino, el repentino desequilibrio de los humores etc... Mientras que la de origen divino era la interpelación de la divinidad, en ocasiones enfurecida, en ocasiones arrebatada en el amor o la belleza.

Los antiguos, explicaba Platón, no pudieron por lo tanto considerar la locura como algo malo y debieron incluso referirse a ella en ocasiones como un arte, pues

---

<sup>982</sup> 374 Sófocles, *Edipo Rey*, *Op.cit.* p.325

<sup>983</sup> Laurence, A. “Locura y destrucción en el teatro griego clásico” en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios de la UCM*, 2008

“consideraban cosa bella que viniera de los dioses”<sup>984</sup>. En Platón esta idea con respecto a la naturaleza poética es bastante recurrente, ya estaba en *Ión* y aparece también en *Menón* (99c) y en este *Fedro* que viene acompañándonos a lo largo de la segunda parte de nuestro recorrido. La poesía, el canto, había venido de los dioses, como contaba Homero en la *Odisea* (VIII 579-580) y por ello su naturaleza inspirada tenía también algo de locura. Es a Homero a quien recita el rapsoda Ión representando esta locura divina (*theiai moirai*) de la que hablaba Platón en su primer diálogo<sup>985</sup>. Locura divina que daría cuenta de la naturaleza inexpugnable de la poesía. Por ello devendría en su pensamiento como sospechosa, porque hacía emerger un conocimiento de cuyo origen no podía dar cuenta el filósofo. En *Ión* Platón nos presenta a un poeta arrastrado fuera de sí por la embriaguez del proceso creativo. Por ello Sócrates sale vencedor en su diálogo con Ión al llamarle finalmente hombre divino, no sin cierta ironía. Platón fue un filósofo de la sospecha en cuanto a la conciencia poética pues implicaba que algo de lo que surgía en la palabra del poeta no era gobernable por la razón ni el sujeto. En este sentido la poesía, el sueño y el delirio vuelven a encontrarse.

Introducíamos la primera parte de esta investigación hablando de los sueños a los que los antiguos referían también un componente divino. El mensaje que el sujeto recibía en sueños provenía en muchos casos directamente de los dioses. En la locura divina el proceso es muy parecido. La locura, el sueño y la poesía estaban enlazados en este mensaje indescifrable que el sujeto hacía emerger. Escribía Cicerón “que no puede darse ningún buen poeta sin que haya fuego en su interior y sin un cierto soplo de locura”<sup>986</sup>. De modo que el delirio, el sueño, la creación y también el deseo serán las líneas que guíen este capítulo. Comenzaremos, no obstante, desde la psiquiatría, exponiendo el caso de Aimée, para ir poco a poco encontrando la creación que se abre paso a través de la maraña clínica. Aimée, ligazón de la locura y la creación que ya señaló Lacan, dará poco a poco paso al

---

<sup>984</sup> Platón, *Fedro*, *Op.cit.* 244c

<sup>985</sup> Platón, *Ión*, *Op.cit.* 534c

<sup>986</sup> Libro II, Cicerón, *De Oratore*, traducción de J.J. Iso, Madrid, Gredos, 2002 p.289

surrealismo para acabar de la mano de Zambrano y su particular concepción del delirio, en términos *oneiro* místicos. Pretende por ello este capítulo, que es el último de nuestro recorrido, cerrar retomando la vía que dejó abierta el sueño.

Al hablar del sueño quedó la poesía y la terapéutica irremediabilmente unidas a través de las figuras de Freud y Jung, enlazadas posteriormente a la obra de la filósofa española. En este capítulo volveremos a esta ligazón entre terapéutica y poética de la mano del delirio y la escritura que delira. En este caso la figura de la terapéutica será Lacan que tuvo, lo hemos visto en el capítulo anterior, no poca relación con la creación. Creación que ocupa su lugar tempranamente en la obra del analista de la mano de Aimée y el surrealismo. Ese será nuestro recorrido.

Veíamos en el capítulo anterior la solución que Lacan, mediante el *sinthome*, le daba al nudo borromeo. En este capítulo comenzaremos así desde el final para volver al principio. Le preguntaron a Lacan recurrentemente si podía considerar que Joyce estaba loco. “¿A partir de cuándo se está loco?”<sup>987</sup> es una de las preguntas que el analista formula en su *Seminario XXIII*, sin responder, finalmente, a la cuestión sobre la posible locura del escritor irlandés. Se reencontraba Lacan al final de su pensamiento de nuevo con la ligazón entre escritura y locura, ligazón que había acompañado su debut en las letras a través de su tesis doctoral. Este primer desarrollo, muy temprano, del analista y que apenas guarda relación con todo el magma teórico posterior es, sin embargo, clave para entender la lectura que cuarenta y cinco años después hiciera de Joyce. Veremos pues en detalle este primer encuentro entre Lacan y Aimée, para desarrollar progresivamente el seguimiento que el analista hizo del caso y las conclusiones que de él extrajo. La primera parte de este capítulo recorrerá una marcada senda psiquiátrica para abrirse paso progresivamente hacia el terreno de la creación. Propongo por lo tanto que retrocedamos y nos olvidemos por un momento del *sinthome*, del nudo borromeo, de lo simbólico, real e imaginario, del falo, del goce...

---

<sup>987</sup> Lacan, J. *Seminario XXIII*, *Op.cit.* p.75 Así comienza la clase del 10 de febrero de 1976 que titula “¿Joyce estaba loco?”

Retrocedamos hasta la prehistoria de la práctica y el pensamiento de Lacan para entender, de manera retroactiva, algunas de las cosas ya dichas y algunas de las que vendrán.

### ☛ *Ella responde Príncipe cuando se le dice Poeta*

Corría el final de la primavera de 1931. Ella era alta, morena, estaba casada, tenía un hijo, treinta y ocho años, dentadura postiza en la mandíbula superior y los huesos grandes. De padres campesinos, vivía sin embargo en París, donde trabajaba para la administración de correos<sup>988</sup>. Había escrito dos novelas y decenas de poemas. Había escrito:

“Estrechad el cadáver de esa niña  
Antes de que lo pongan en el féretro,  
Llorad, llamad tanto, tanto  
Tendréis como consuelo  
Un metro cúbico en el cementerio  
Adonde vuestro cuerpo vendrá a orar”<sup>989</sup>

Y también:

“Ella puede escucharse a sí misma. Romper, devolver su palabra, pero entonces ¿qué hacer con este corazón ardiendo, con este corazón ávido que sin cesar estaría persiguiendo sombras?”<sup>990</sup>

---

<sup>988</sup> Los verdaderos datos biográficos del personaje fueron alterados por Jacques Lacan, que trató de mantener en el anonimato a su paciente y protagonista de su tesis doctoral. Los datos que ofrezco serán por lo tanto una mezcla de los ofrecidos por Lacan y los verdaderos datos recabados por Roudinesco para la biografía del psiquiatra francés. De modo que ofrezco las dos primeras referencias, que se irán entremezclando, con sus oportunas notas, a lo largo del texto. Lacan, J. *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, México, Siglo XXI editores, 1976 y Roudinesco, E. *Jacques Lacan: esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, Barcelona, Anagrama, 1995

<sup>989</sup> Extracto poético con el que finaliza la primera novela, recogida en Lacan, J. *De la psicosis paranoica Op.cit.* p. 173 La significativa frase que titula este apartado también es de uno de sus versos p.177

<sup>990</sup> Parte del texto correspondiente al último capítulo de la primera novela, recogida por Lacan en *Ibíd.* p.172

Se llamaba Marguerite.

Marguerite Pantaine la habían llamado al nacer. Marguerite Anzieu firmaba ella tras casarse con su marido. Lacan la llamó Aimée.

Se encontraron por primera vez en Sainte-Anne un 18 de junio de 1931. Ella había estado encarcelada alrededor de un mes, por haber agredido a la famosa actriz francesa Huguette Duflos a la entrada del teatro al que acudía a representar su función. Él llevaba cuatro años trabajando como psiquiatra en Sainte-Anne<sup>991</sup> y acababa de encontrar la piedra angular de su tesis doctoral. La observación y entrevistas diagnósticas duraron un año y medio. El primer juicio diagnóstico fue el siguiente:

“Psicosis paranoica. Delirio reciente, que ha culminado en una tentativa de homicidio. Temas aparentemente resueltos después del acto. Estado oniroide. Interpretaciones significativas, extensivas y concéntricas, agrupadas en torno a una idea prevalente: amenazas a su hijo. Sistema pasional: debe cumplir para con éste. Impulsiones polimorfas dictadas por la angustia: gestiones ante un escritor, y ante la futura víctima. Ejecución urgente de escritos etc.”<sup>992</sup>

Durante aquel año y medio Lacan visitó a Aimée<sup>993</sup> a diario y redactó un amplio historial clínico con el que argumentó su tesis publicada en 1932 con el título de *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*.

### ❧ De cómo Marguerite se convirtió en Aimée

Marguerite nació en el año 1892 en un nombre que no era el suyo. En aquella época era muy común bautizar a los hijos con el nombre de los vástagos anteriores que por enfermedad o desgracia no habían sobrevivido. Sin embargo el caso de

---

<sup>991</sup> Roudinesco, E. *Jacques Lacan, Op.cit.*, pp. 40 y ss.

<sup>992</sup> Lacan, J. *De la psicosis paranoica... Op.cit.*, p.186

<sup>993</sup> Aclaro que, para no llamar a error, de aquí en adelante cuando me refiera a Marguerite Anzieu lo haré tanto por el nombre de Marguerite como por el de Aimée. Puesto que fue su trato con Lacan la que la bautizó de nuevo para el terreno de la clínica, cuando su nombre vaya enlazado al de él, será Aimée. Y cuando hable de su vida anterior al internamiento en Sainte Anne lo haré con su verdadero nombre, Marguerite.

Marguerite resulta aún más escalofriante en cuanto a que sustituyó a una hermana que, por acercarse demasiado al fuego de una chimenea, había ardido como un manto de heno, frente a la mirada de sus hermanos<sup>994</sup>. Es curioso que treinta y ocho años más tarde, el joven Lacan, al describir la agresión de Aimée a Huguette Duflos, escribiera lo siguiente:

“Entonces, según declaró la actriz, la desconocida cambió de rostro, sacó rápidamente de su bolso una navaja ya abierta, y, mientras la miraba con unos ojos en que ardían las llamas del odio, levantó su brazo contra ella”<sup>995</sup>

¿La desconocida cambió de rostro? ¿de quién era por lo tanto ese otro rostro? ¿y en sus ojos ardían las llamas? Interesante metáfora eligió Lacan para abrir el primer apartado del texto. “Eso se llama sufrir el destino, un destino trágico”<sup>996</sup> dirá posteriormente el hijo de Marguerite, Didier Anzieu.

Un 18 de abril de 1931 cambió por completo el curso vital de Marguerite y sin saberlo también el de Lacan. Ese día, la mujer atacó a la actriz Huguette Duflos, esgrimiendo que la perseguía, que amenazaba la vida de su hijo. Lacan relata en su tesis un amplio recorrido por los hechos principales de la vida y crimen de Aimée, que en este apartado resumiremos brevemente, para llegar a exponer las conclusiones del psiquiatra, de gran interés desde el punto de vista creativo-literario de este trabajo.

Seis años antes del incidente de 1931, Marguerite había ya estado internada en una clínica mental en la que permaneció seis meses y de la que salió a petición de su familia, pero sin que sus padecimientos psíquicos hubieran remitido por completo. En aquel momento ya empezaba a presentar los primeros síntomas graves de lo que luego Lacan catalogaría como condensación de los dos grandes delirios de la paranoia: los de persecución y los de grandeza.

El desencadenante podría hallarse en un primer embarazo de Marguerite a los 28 años de edad. Durante el mismo, la paciente se siente observada en la calle,

---

<sup>994</sup> Trágica anécdota que me conduce por simple asociación al “Padre, ¿no ves que estoy ardiendo?” de Freud que Lacan retomaría en su *Seminario XI*

<sup>995</sup> Lacan, J., *De la psicosis paranoica... Op.cit.* p.138

<sup>996</sup> Anzieu, D. *Une peau pour des pensées*, París, Clancier-Guénaud, 1986 p.16



acusada de las peores perversiones por personas que ni siquiera la conocían, y por ello, por sus faltas, por las obscenidades de la madre, querían matar a la niña que llevaba en su vientre<sup>997</sup>. Estos episodios se alternan con sueños en los que aparecen ataúdes y finalmente, tras nueve meses de angustia, la niña de Marguerite nace muerta, por causas naturales: hipoxia. De este siniestro modo se confirman todas las sospechas de Marguerite y la vivencia delirante comienza a apuntalarse en un monto de afecto real por una pérdida real.

Al año siguiente vuelve a quedarse embarazada y se reactivan de nuevo todas sus ideas. Esta vez nace un niño sano. Sin embargo las ideas continúan, el peligro a ojos de Marguerite no ha pasado, alguien amenaza la vida de su hijo. La amenaza que se cierne a todas horas sobre el niño es la amenaza real del trastorno cada vez más intenso de la madre. En ese momento irrumpen en escena los delirios de grandeza: Marguerite decide pedir un pasaporte para viajar a los Estados Unidos. Cuando su marido le inquires sobre aquello, ella le confiesa que debe seguir su deseo de convertirse en una gran escritora. Dejará a su hijo en Francia con él y ella partirá a EEUU donde, está convencida, debe fraguarse su destino en las letras. No puede ser de otra manera. La familia se queda tan sorprendida ante la rotundidad con la que se expresa Marguerite que deciden consultar con algún especialista.

Ese es el momento que consta como primer ingreso de la paciente en una clínica mental. Cuando, tras seis meses de pretendida cura, vuelve a su casa, retoma su vida familiar, se ocupa de nuevo de su hijo como si nada hubiera sucedido. Mas se niega a reincorporarse a su antiguo puesto de trabajo donde asegura, la acosan, y siente que está desaprovechando su talento literario. Pide ser trasladada a París, donde poco después se muda.

Es precisamente en París donde se va gestando la plena vivencia delirante de la paciente, pues allí, además de trabajar, decide formarse para aprobar una serie de exámenes, y comienza a leer desaforadamente para convertirse en una gran

---

<sup>997</sup> Relata Lacan las palabras de la propia Aimée: “¿Por qué me hacen todo esto?. Quieren la muerte de mi hijo. Si esta criatura no vive, ellos serán los responsables” Lacan,J. *De la psicosis paranoica...* Op.cit. p.144

escritora. Sin embargo, destaca Lacan, en ningún momento desatiende su trabajo, ni deja de tener plena conciencia de sus responsabilidades en él. Por otra senda, no obstante, el delirio interpretativo prosigue su marcha a dentelladas. Lee la prensa a diario y en ella un día le parece haber leído que van a matar a su hijo, que es inminente, que todo el mundo lo sabe menos ella. En estas circunstancias escribe dos novelas: *El detractor* y *Salvo vuestro respeto* y decenas de poemas que colecciona en un cuaderno, cuyo destinatario es el Príncipe de Gales, objetivo claro del delirio erotomaniaco. Destaco los siguientes versos:

“Voy corriendo al Quai d’Orsay

Para mirar a mi dueño

Mi dueño, mi bien amado

Por la ventana he saltado”<sup>998</sup>

Resulta especialmente relevante el último verso (“Por la ventana he saltado”) ¿hacia dónde? ¿a ver al Príncipe? Sabemos que no acudió a verle las veces que éste estuvo en Francia, entonces, ¿es puro platonismo o es metáfora? Pero tratemos esto algo más adelante y sigamos por ahora narrando la historia de cómo Marguerite se convirtió en Aimée.

El Príncipe de Gales es el protagonista del delirio erotomaniaco de Marguerite, y dentro de este delirio, es su gran salvador, la persona a la que escribe poemas y cartas en las que cuenta sus temores y sus críticas hacia los artistas: su particular reino del mal. En este reino del mal la paciente encuentra a sus tres grandes perseguidoras: Huguette Duflos, Sarah Bernhardt y Colette. Las tres mujeres de éxito, pertenecientes al mundo artístico y bohemio, una de ellas muerta, las otras dos aún vivas, se erigen en el delirio como bastiones del mal, perseguidoras de Marguerite y de su pobre hijo, triunfadoras, ramera, chismosa, liberada y liberales, hermosas, talentosas, influyentes, aclamadas, obscenas, endiabladas, cómplices, criminales. Estos son los adjetivos que se van anudando poco a poco a los nombres de estas mujeres, llevando finalmente a Marguerite, a agredir

---

<sup>998</sup> Extractos de los poemas recogidos por Lacan en Lacan, J., *Ibíd.* p.153

físicamente a una de ellas, Duflos, aun confesando que habría herido a cualquiera de aquellas mujeres si hubiera podido. No es difícil ver en estas figuras femeninas un acervo de cualidades que la propia Marguerite habría querido para sí, de este modo sitúa Lacan a las tres perseguidoras como objetos del delirio pero también como ideales del yo de la paciente<sup>999</sup>.

Entre estas perseguidoras, encontramos también la presencia del escritor Pierre Benoit en cuyas novelas y artículos parecía encontrar Marguerite un plagio de sus propios escritos, de sus poemas y su diario íntimo. No contenta con esto, acusará también a Benoit de ser amante de Duflos, de Colette, de todas aquellas furcias que conseguían que los periódicos hablaran de ellas a diario. Dirá también la paciente en algún momento que Benoit robaba sus escritos porque envidiaba su calidad literaria, “envidiaba su cetro”<sup>1000</sup>. Se me impone en este momento un pequeño inciso sobre la palabra escogida por la paciente. La palabra es “cetro” que nos remitiría por asociación al falo. Marguerite dice que Benoit envidia su cetro, su falo, su voz, su deseo ¿y no está invirtiendo la paciente la relación de deseo? Esperemos a la explicación que da Lacan al caso clínico en base a la teoría freudiana.

Durante los ocho últimos meses antes del altercado, Marguerite comienza a notar una presión, un incremento enorme de la ansiedad que, piensa, se verá aliviada mediante la “acción directa”. De modo que un día decide hacerse con un arma, y tras la negativa de su casero de dejarle una pistola, se compra una navaja en la fábrica de armas de Saint-Étienne. Por esas fechas visita a su hijo a diario y vuelve a sentir el mismo temor punzante de que puedan herirle o hacerle daño. Finalmente una tarde encara a la entrada al teatro a Duflos y trata de acuchillarla con la navaja. Duflos resulta herida pero no de gravedad. Marguerite es detenida y encarcelada.

En prisión comparte celda con un grupo de mujeres que la escuchan durante veinte días soltar injurias e improperios contra aquella actriz y la animan y felicitan por haberse revelado, por haber protegido la vida de su hijo y herido a la mujer que

---

<sup>999</sup> Apunta Lacan lo siguiente: “Y si la enferma emprende en sus escritos una inventiva vigorosa contra tales vidas, hay que subrayar la ambivalencia de su actitud, pues, como veremos, ella misma quisiera ser una novelista, vivir la vida a lo grande, tener influencia sobre el mundo” *Ibíd.* p.149

<sup>1000</sup> Palabras de Aimée recogidas por Lacan en *Ibíd.* p.150

amenazaba contra él. En ese momento, veinte días después de ser encarcelada, Marguerite refiere que de repente y sin ningún motivo comienza a llorar, reconociendo en voz alta que aquella actriz nunca había hecho nada contra su hijo. A un mismo tiempo todas las ideas, tanto las de persecución como las de grandeza, se desvanecen. Veinticinco días después es internada en Sainte-Anne y Lacan conoce a Aimée.

### ❧ *Diagnóstico e interpretación del Caso Aimée*

En la primera parte de la tesis de Lacan encontramos un repaso por las distintas corrientes psiquiátricas que habían trabajado sobre el diagnóstico de la psicosis y especialmente distinguían la paranoia, así como sus posibles orígenes orgánicos y/o psicógenos. Por no excedernos demasiado diferenciaremos sencillamente entre la Escuela Francesa, con P.Sérieux y Capgras a la cabeza, y la Escuela Alemana, fundamentalmente de Bleuler y Kretschmer. Lacan parte desde la categoría nosográfica que Kraepelin había establecido para la paranoia en 1899<sup>1001</sup>, hasta el desarrollo de una clasificación propia que el psiquiatra elaboró en 1931<sup>1002</sup>. En base a la clasificación propuesta, Lacan agrupaba las psicosis paranoicas en tres segmentos: la “constitución paranoica”, el “delirio de interpretación” y los “delirios pasionales”. La tesis doctoral defendería de este modo una de las principales hipótesis planteadas en ese momento por Lacan: la múltiple determinación de la psicosis. Así, en este primer recorrido teórico, que empezó con la categoría individual de paranoia instaurada por Kraepelin, el psiquiatra diserta sobre los distintos autores y argumentos, para tomar su propia posición, al lado de Jaspers. Ya en 1928 *Psicopatología general* había llegado a las librerías francesas, y bajo las

---

<sup>1001</sup> Conceptualización clínica y dimensional de la paranoia según Kraepelin: “desarrollo insidioso, bajo la dependencia de causas internas y según una evolución continua, de un sistema delirante duradero e imposible de sacudir, y que se instaura con una conservación completa de la claridad y del orden en el pensamiento, el querer y la acción” en Kraepelin, *Lehrbuch der Psychiatrie*, citado por Lacan, J. *De la psicosis paranoica...Op.cit.* p.23

<sup>1002</sup> Lacan, J. *Structure des psychoses paranoïques*, París, Sem.Hôp, jul.1931

correcciones de Paul Nizan y Jean-Paul Sartre<sup>1003</sup>, se había hecho un hueco en las lecturas filosóficas y psiquiátricas del joven Lacan, que toma importantes conceptos como *proceso* o *reacción*, así como la actitud del psiquiatra alemán, que se acercaba a la psicosis sin denegar toda la vivencia interior, las emociones y deseos que se movían en los pacientes, la vivencia subjetiva.

“La vieja definición de la paranoia: un juicio falso imposible de corregir, ha dejado de ser válida desde el momento en que se han puesto de relieve determinadas vivencias subjetivas de los enfermos, vivencias que son la fuente del delirio (ideas delirantes auténticas), mientras que en otros casos los estados de ánimo, deseos, instintos son los que hacen nacer las ideas deliroides (ideas de sobreestimación etc.) de una manera más o menos comprensible”<sup>1004</sup>

Estas vivencias subjetivas que van de la mano de los estados de ánimo, deseos e instintos, son las que Lacan rescata de Jaspers. Así mismo el marco psicogenético desde el que lee Lacan el caso de Aimée es el marco del alemán. Sin embargo Lacan propone una “teoría de las tres causas” (eficiente, ocasional y específica) frente a la dicotomía (comprensible/explicable) jasperiana. Lacan, habiendo leído ya a Freud, no se adscribía a dicha dicotomía, pues sabía que lo comprensible y lo explicable no tenía por qué ser mutuamente excluyente. La causalidad fue el principal problema que halló el francés en el alemán cuando años después escribe “Acerca de la causalidad psíquica” donde critica ya de manera directa las ideas de Jaspers sobre causa y sentido, argumento que terminará de perfilar al abrir el seminario sobre las psicosis cargando contra la relación de comprensión, concepto que proponía el alemán. Lacan, ya metido de lleno en su retorno a Freud, estipulará desde el psicoanálisis una crítica contra el concepto de comprensión jasperiano al decir explícitamente “lo falso, empero, es imaginar que el sentido es lo que se comprende”<sup>1005</sup>. Esta crítica a Jaspers late ya en la propia tesis de Lacan, elaborada sin embargo amparada en el concepto de *proceso* del psiquiatra alemán. Propone así Lacan en su tesis un análisis de la personalidad en tres ejes: 1) el desarrollo

---

<sup>1003</sup> Me remito al contexto de la acogida jasperiana ofrecida por Roudinesco, E., *Lacan, Op.cit*, p.79

<sup>1004</sup> Jaspers, K. *Psicopatología General*, Buenos Aires, Beta, 1977 p.687

<sup>1005</sup> Lacan, J. *Seminario III, Op. cit.* Clase del 16 de noviembre de 1955

biográfico (relaciones de comprensión); 2) la concepción de sí mismo (progreso dialéctico e imágenes ideales); y 3) la tensión de las relaciones sociales (lazos de participación ética). Son para el francés de vital importancia los factores psicógenos. A lo que se suma que en el caso de Aimée no había síntomas externos observables como las alucinaciones, lo que le lleva a determinar lo siguiente:

“no se ve, pues, ninguna razón para ver en el delirio paranoico una reacción a determinado fenómeno llamado ‘nuclear’ o ‘basal’, y mucho menos para afirmar que éste, a su vez, es un mecanismo orgánico (...) Por lo demás si es verdad que la realidad está pervertida en la psicosis, también es verdad que guarda en ella un orden” <sup>1006</sup>

Esta hipótesis diagnóstica de la que parte el psiquiatra es uno de los principales valores de la tesis. Al igual que Bleuler, de la Escuela Alemana, Lacan defiende la aparición del delirio motivada por una reacción del sujeto a ciertas experiencias vitales<sup>1007</sup>, sin embargo, se distancia de él en la concepción que el alemán mantiene de los estados afectivos, como secundarios o derivados de las ideas delirantes. Los afectos, entendía Lacan desde un principio, debían de ser tenidos muy en cuenta tanto en la génesis como en el mantenimiento del trastorno. Esta puntualización es otro de los valores que imprime Lacan a su tesis. No fue difícil para el psiquiatra apuntar hacia los afectos, pues Aimée se los señalaba.

Atribuye finalmente Lacan el trastorno de Aimée al campo de las psicosis paranoicas definidas por Henri Claude. Dentro del campo de las psicosis paranoicas, Lacan se detiene especialmente en aquello que había sido característico de su paciente, el delirio de interpretación<sup>1008</sup>. Este delirio de interpretación tendría una fuerte impronta social “de la vivienda, de la calle, del foro”<sup>1009</sup>dirá Lacan, pues se manifiesta en una amalgama de lecturas de periódicos y conversaciones con vecinos.

---

<sup>1006</sup> Lacan, J., *De la psicosis paranoica... Op.cit.* p.50

<sup>1007</sup> *Ibíd.* p.69

<sup>1008</sup> Incluye Lacan los rasgos del delirio de interpretación definidos por Sérieux y Capgras, que tomamos como ilustración: “interpretaciones delirantes, múltiples y diversas, primitivas y predominantes, concepciones delirantes variadas en las cuales parece secundaria la idea directriz, la falsedad y la inverosimilitud flagrante de la novela delirante, la actividad normal, la ausencia de señales degenerativas etc.” *Ibíd.* pp.185-186

<sup>1009</sup> *Ibíd.* p.192

Lacan afirma la hipótesis planteada en un comienzo sobre el origen psicógeno del trastorno, descartando tajantemente una disposición congénita o un carácter orgánico. Escribe Lacan:

“Sea como fuere, los trastornos del juicio que en un sujeto como el nuestro provienen de ese predominio de la actividad imaginativa, no revelan una estructura racional, ni en su origen ni en su desarrollo. Tanto su fuente como su expresión son esencialmente de naturaleza afectiva. No responde a nada abstracto, sino a una posición determinada del sujeto frente a la realidad interior y a la realidad exterior. A propósito de ellos diríamos de buena gana que el sujeto no ha podido tomar sus distancias de manera suficiente: permanece dominado por sus fantasías, las expresa en formas forzadas, y, por lo demás, en vista de su carácter incommunicable, ni puede expresarlas sino bajo una cobertura simbólica”<sup>1010</sup>

Pongamos un segundo el acento en lo siguiente. Lacan habla de una posición determinada frente a la realidad interior y la realidad exterior, de un sujeto dominado por sus fantasías, que no puede comunicarlas, vehiculizarlas de otro modo que bajo una corteza simbólica. Será esta anomalía de la estructura de la personalidad de la paciente, tal como lo expresa el psiquiatra, la que habría provocado la psicosis. A su vez esta psicosis se habría apuntalado a través de los mecanismos de autocastigo de los que ya daba cuenta Freud. Se refiere Lacan a los mecanismos de autocastigo como estructuras del desarrollo de la personalidad de Aimée al preguntarse lo siguiente: cuando la paciente está en la cárcel, rodeada de otras delincuentes y tras haber pasado veinte días desde la agresión desaparece súbitamente todo el aparato del delirio ¿qué sucede realmente? ¿por qué ese retardo si el alivio debería producirse en la agresión, en el pasaje a la acción? ¿cómo se desmonta toda la vivencia delirante con ese periodo de latencia intermedio?. Lacan expone entonces que justo en ese momento Aimée comprende que “se ha agredido a sí misma”<sup>1011</sup>, que a quien ella estaba agrediendo verdaderamente era a ella. Es precisamente ese instante de revelación en el que la estructura delirante cae al suelo y experimenta ella el alivio, manifestado en llanto.

---

<sup>1010</sup> *Ibíd.* pp.221-222

<sup>1011</sup> *Ibíd.* p.227

Nos dirige por lo tanto Lacan a observar los “mecanismos de autocastigo” de esta paranoia que tendrían su génesis en la incorrecta fijación libidinal infantil. Según el psiquiatra francés estos mecanismos de autocastigo explicarían, en el caso de Aimée, el sentido fundacional del delirio.

Apunta además algo especialmente importante en cuanto a las figuras de las perseguidoras al explicar que “su multiplicidad, la ausencia de toda relación real entre ellas y la enferma, ponen bien de relieve su significado puramente simbólico”<sup>1012</sup>. Es decir, cumplían la función encubierta de ideal del yo. Aparece entonces subrayado el personaje de una amiga que tuvo Marguerite, la señorita C. de N., que durante unos años fue su compañera de trabajo y ejerció un poderoso atractivo platónico sobre ella. C. de N. era una mujer de buena familia venida a menos, que se veía por lo tanto obligada a trabajar, cosa que hacía, no sin hacer notar que aquél no era su medio. Era elegante y hablaba de actrices como Sarah Bernhardt o Huguette Duflos, y fue precisamente ella la mujer que llamó por teléfono a Marguerite para preguntar por su primer embarazo unos pocos días después de que la niña hubiera nacido muerta. ¿Es una mera coincidencia que esta mujer condense en su sola figura varios elementos independientes de la vivencia delirante de Aimée?. Señala, sólo para empezar Lacan, que la señorita C. de N., sería este primer prototipo de mujer elegante y con estilo que más tarde, reencarnada en las figuras de sus perseguidoras, se convertiría en su objeto de aversión pero también en su ideal, de modo que al agredir a una de ellas podría estar agrediéndose a sí misma en un doble juego de identidad (en una realidad efectiva está arruinando su vida y en una realidad proyectiva está agrediendo a la mujer en la que quiere convertirse). En este punto de su argumentación Lacan recurre a Freud, a la libido y al análisis del caso Schreber<sup>1013</sup>.

---

<sup>1012</sup> *Ibíd.* p.229

<sup>1013</sup> El caso Schreber hace referencia, como es sabido, al historial clínico redactado por Freud en 1911 con el nombre de *Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia autobiográficamente descrito*. Lo elaboró en base a las memorias autobiográficas de Daniel Paul Schreber y no tuvo contacto directo con el paciente, sin embargo sus aportaciones se consideran aún muy valiosas y más tarde psicoanalistas como Ida Macalpine, Richard Hunter o el propio Lacan realizaron sendas revisiones del historial.



En lo referente a la libido, el aporte teórico que expone la compensación entre las fijaciones narcisistas y las fijaciones objetales lo encuentra Lacan esencial para el desarrollo de la explicación de la psicosis. Se remite entonces Lacan al caso Schreber y a la primera de sus famosas fórmulas de denegación. La vemos en dos simples pinceladas, pues la estructura que subsigue de estas fórmulas es bastante más compleja. No obstante, en este momento puede servirnos sencillamente esto: Yo le amo a él (amor homosexual) # No, Yo no le amo: Le odio → Él me odia → Me persigue, que daría como resultado el delirio de persecución.

La interpretación del caso Aimée sería, en base a su analogía con Schreber, entonces como sigue: La señorita C. de N. habría sido la principal receptora de toda la carga afectiva de Aimée. Este deseo es negado por Aimée, que habría buscado en el matrimonio con su también compañero de trabajo Renée, la confirmación de su heterosexualidad. Ella queda pronto embarazada y ésta es la señal definitiva de que es una mujer heterosexual, amada por un hombre. Sin embargo el fruto de este primer embarazo nace muerto y la señorita C. de N. llama poco tiempo después para preguntar por él. En esa llamada parece verse frustrada la denegación del 'Yo no la amo' y se importa entonces 'Yo la odio'. En ese momento en el que el símbolo de su heterosexualidad nacía muerto, se convertía C. de N. en la principal causante de sus desgracias ('Ella me odia'). Y algo más tarde, aparecerían simbólicamente las figuras de las perseguidoras en la fase de ('Ella me persigue'). Son mujeres atractivas, inteligentes, con éxito, de las que Aimée podría encapricharse de modo inconsciente y a la vez tratar de emular en un ideal del yo. De este modo es su homosexualidad la que la persigue. Mientras tanto la figura del Príncipe de Gales se mantiene en un platonismo que retorna a Aimée a una senda heterosexual que no necesita sin embargo de muestras eróticas. Para concluir con el diagnóstico propone Lacan el término de "paranoia de autocastigo" o incluso "Caso Aimée" para designar a pacientes que presentasen las mismas características y recomienda el psicoanálisis como método preferente.

## ☛ De lira

La etimología del verbo delirar es bien curiosa. Procede del latín *delirare*, formado por el prefijo *de-* que indica distancia, alejamiento, salida, y *lira* que significaba surco, zanja (de la raíz indoeuropea *leis*). El origen primigenio hace de esta una palabra proveniente de la agricultura que se remite a salirse del surco de la tierra, de la plantación. El sentido figurado se empleaba ya antiguamente para referirse a comportamientos extraños que se saliesen del cauce. De modo que delirar era salirse del surco, de la rodada, de la hendidura. También resulta curioso la homofonía del latín *lira* con el vocablo griego *lyra*, referido al instrumento musical del que viene también la derivación *lírica*, nombre del género poético. Las raíces de ambas palabras son distintas y sin embargo confluyen finalmente en el mismo vocablo latino *lira*, homofónicamente surco, canto, poema. El que delira es el que escapa del surco. En el caso del que delira y escribe a un mismo tiempo se trata del que empuña la lira y a la vez escapa de ella. Veámoslo.

“Esparzo brazadas de estelares, de ojos, de juncos sobre el agua, al punto mis flores tienen piernas, sus colores se mezclan, se diría la cola de una falda descendida del cielo”<sup>1014</sup>

Marguerite Anzieu quería ser escritora.

Es más, estaba convencida de que tenía mucho talento y de que estaba destinada a ser una de las grandes escritoras de su tiempo. Durante los asfixiantes meses de verano que pasó al trasladarse a París escribió sin apenas descanso dos novelas: *El detractor* y *Salvo vuestro respeto*.

En la primera novela Marguerite establece como personajes principales a una pareja de enamorados que se encuentra y se separa constantemente. Son David y Aimée, creación con la que la escritora se sentía especialmente identificada y por ello nombre con el que la bautizaría Lacan. Hacen en la novela también aparición los

---

<sup>1014</sup> Extracto de la primera novela de Aimée *El detractor* en Lacan, J., *De la psicosis paranoica...*.p.168

personajes secundarios de características manifiestamente malvadas e intrigantes que irrumpen en el pueblo con el único fin de distanciar a la pareja. La novela está estructurada en cuatro partes correspondientes a las cuatro estaciones. El argumento no pierde la coherencia narrativa y las frases guardan una articulación lógica. Hay abundancia de descripciones y figuras poéticas que dan cuenta fundamentalmente de la naturaleza, componente relevante a lo largo de la novela.

“Afuera una carga de nieve sobre los árboles, y un silencio tal que la gente se detiene para escucharlo y tiene miedo de que sea interrumpido. Este reposo tranquiliza a Aimée. Ella puede escucharse a sí misma. Romper, devolver su palabra, pero entonces ¿qué hacer con este corazón ardiendo, con este corazón ávido que sin cesar estaría persiguiendo sombras?”<sup>1015</sup>

En este poético fragmento encontramos la señalada coherencia en la articulación. El personaje, Aimée, observa cómo nieva a través del cristal. Este silencio de tiempo suspendido que adviene con la nieve le permite escucharse, “romper, devolver su palabra” ¿Se refiere la escritora al sencillo hecho de que Aimée puede romper su relación con David, retractándose de lo dicho? ¿qué otra cosa implica sino? Ella puede romper, devolver su palabra, interesante este ‘devolver la palabra’, si es que acaso fuera eso posible, si acaso fuera posible romperla, devolver el don. Si acaso fuera posible devolverle a él lo que él le había dado, lo que es lo mismo que olvidar que había algo que no le había dado. La relación entre deseo y palabra está manifiestamente presente en esta primera novela de Marguerite. Marguerite que se identificaba confesamente con Aimée que en este pasaje se pregunta “¿qué hacer con este corazón ardiendo, con este corazón ávido que sin cesar estaría persiguiendo sombras?” Si devuelve la palabra, ¿qué hará con el ávido corazón? ¿qué sombras son las que alimenta el corazón?.

Lacan no hace ningún comentario específico sobre este fragmento y sin embargo de alguna manera este pasaje condensa algunos de los puntos clave de su posterior corpus. Si hay algo que sí destaca el psiquiatra sobre esta primera novela es la particular sensibilidad que muestra la escritora a la hora de describir las

---

<sup>1015</sup> Extracto de la primera novela de Marguerite *El detractor* en Lacan, J. *Ibíd.* p.172

escenas bucólicas que condensan un profundo “sentimiento de la naturaleza” que permite a la escritora volcarse hacia fuera y a su vez hacia dentro. Paradójica esta condición que Lacan describe así “en el caso de Aimée, por otra parte, esa efusión afectiva no significa la pérdida del yo, sino, por el contrario, su expansión ilimitada”<sup>1016</sup>. Digamos que casi a la manera romántica la descripción de los paisajes y la naturaleza encontraba su correlato en el interior de la escritora. Ese juego de espejos es el que plantea la novela al hacer que resuenen constantemente los árboles, el agua, la nieve a través de los pasillos y galerías de Aimée.

La segunda novela, titulada *Salvo vuestro respeto*, carece de la calidad literaria de la primera, observa Lacan, y sin embargo resulta muy evocadora. El argumento podríamos resumirlo en una mujer que decide viajar a París, con el objetivo de luchar contra una figura maligna, el llamado “filibustero”. La novela no muestra la misma coherencia narrativa que la primera, intercala fragmentos y excursos que rompen el ritmo y resulta, en términos generales, difícil de leer. Esto lo causa lo que Lacan señala como rasgos de automatismo y fuga de ideas. El lenguaje es manifiestamente más complicado y enrevesado y en muchas ocasiones los sustantivos se engarzan sin conservar una relación lógica de sus significados, la dislocación que sufre el texto es manifiesta. Hay, no obstante, una característica que comparte con la primera novela, la fascinación por la palabra y su función.

“Ponte a leer debajo del sobaco, le dice un descargador al otro: belleza, ponte a leer en el cóxis: generosidad: ponte a leer en la ingle: inteligencia, ponte a leer en el dedo chiquito del pie: grandes ideas”<sup>1017</sup>

Lacan dedica un capítulo de la tesis a reflexionar sobre el contenido y la importancia de estos textos en el curso del trastorno de Marguerite. Entiende que el papel que ha tenido su deseo de ser escritora, así como la elaboración de estos textos no puede ser dejado a un lado.

“Estos escritos nos informan acerca del estado mental de la enferma en la época de su composición; y, sobre todo, nos permiten captar en vivo ciertos rasgos de su personalidad, de su carácter, de los complejos afectivos y de las

---

<sup>1016</sup> *Ibíd.* p.169

<sup>1017</sup> Extracto de la segunda novela de Aimée *Salvo vuestro respeto* en Lacan, J., *Ibíd.* p.172

imágenes mentales que la habitan, y estos puntos de vista suministrarán unos materiales preciosos para nuestro estudio de las relaciones del delirio de la enferma con su personalidad”<sup>1018</sup>

La escritura le permitía a Lacan “captar en vivo”, es decir, en movimiento, captar el movimiento del grafo. Le permitía en especial, como recalca, encontrar los complejos afectivos y las imágenes mentales que la habitaban. Lacan por aquél entonces aún no había reflexionado sobre quién es el huésped de quién, pero sin embargo parecía tener claro que la palabra, la escritura servía “materiales preciosos” para su estudio.

Lacan estudió y analizó todos los escritos que había producido Marguerite hasta la fecha, mas apenas pudo leer ninguno escrito por Aimée. Porque Aimée apenas escribía. Mientras que Marguerite había dado rienda suelta a sus creaciones sin hallar ninguna traba en la vorágine delirante que la envolvía, Aimée no tenía ganas de escribir. Durante el año y medio en el que Lacan la visitó a diario solía dejarle papel y lápiz que la paciente devolvía intactos. Cuando hablaba con Lacan le expresaba la cantidad de ideas que tenía y la cantidad de textos que podría crear si no fuera porque estaba internada en el sanatorio, pero el caso es que empleaba todo su tiempo libre en coser y en dedicarse a labores que no exigieran de ella prácticamente ninguna palabra propia. Resultaba ciertamente extraño que una mujer que había conseguido escribir dos novelas en un sólo verano, de repente no creara nada. Manifestaba deseo de crear, le expresaba al psiquiatra sus futuros planes pero en el día a día ni siquiera emborronaba un par de líneas en los papeles en blanco. Una de las últimas reflexiones de la tesis de Lacan va dirigida precisamente a este particular hecho. Cito sus valientes palabras :

“Ese gusto de la escritura gracias al cual Aimée a semejanza de tantos otros, vuelve la espalda al estrecho círculo humano en que fracasa para dirigirse a una colectividad más vasta que la compensará de su fracaso, ese regodeo casi sensible que le producen las palabras de su lengua, ese carácter de urgente necesidad personal que adquiere en ella la elaboración de la obra literaria, ¿acaso todo eso es menos debido a la psicosis que los rasgos precedentes? Desde luego que no, puesto que Aimée no consiguió llevar a

---

<sup>1018</sup> Lacan, *Ibíd.* p.161

término lo mejor y lo más importante que ha escrito sino en el momento más agudo de su psicosis, y bajo la influencia directa de las ideas delirantes. Por lo demás, la caída de la psicosis parece haber determinado la actual esterilidad de su pluma”<sup>1019</sup>

Lacan entiende en ese momento la escritura de Aimée como un rasgo de la psicosis. No sólo el contenido más o menos delirante de la escritura sino la escritura misma, el acto de escribir. Es esta observación de las producciones literarias y el idilio de la vivencia delirante de la paciente uno de los mejores y más valientes hallazgos de Lacan en esta tesis. Pone el acento de hecho el psiquiatra en que “lo mejor y más importante” que había conseguido escribir Aimée se había producido en el momento álgido de la psicosis, impulsado precisamente por las ideas delirantes. Una vez que la estructura psicótica se desploma, lo hace también su escritura, de repente estéril, en huelga. Una vez que Aimée rompe a llorar en la cárcel y remiten casi por completo los delirios erotomaníacos y de persecución, remite también su escritura. No pasó desapercibido para Lacan, que expone esta explicación echando mano de Rousseau que como sabemos también sufría de ‘psicosis de interpretación’ y que desarrolló un importante cuadro perverso en base al castigo y al autocastigo. Ambos casos compartían algunos rasgos clínicos y en ambos la escritura quedaba atravesada.

### ✿ *Escritura inspirada*

Como quedaba también atravesada la escritura en el caso de Marcelle C. que Lacan estudia y publica de manera casi simultánea a su tesis bajo el nombre de “Escritos inspirados: esquizografía”, artículo firmado conjuntamente con Lévy -

---

<sup>1019</sup> Lacan, J., *Ibíd.* pp.262-263

Valensi y Migault en 1931<sup>1020</sup>. El estudio de Marcelle C. le sirve a Lacan para reflexionar poco después sobre Aimée y poder colocar la escritura de la paciente como lugar preeminente del estudio y de la posición de la cura. Marcelle C. había sido derivada a Lacan por Clérambault, su único maestro en psiquiatría como reconocería años mas tarde<sup>1021</sup>.

En este caso, Marcelle expresa en reiteradas ocasiones a Lacan que tiene una misión, que es la nueva Juana de Arco y tiene una misión que llevar a cabo. Parte de este encargo divino consiste en escribir las palabras que le llegan. Le llegan en el sentido de que alguien o algo se las da, como insufladas, es su escritura inspirada. Lacan subraya en este artículo la importancia que estos escritos tienen en el estudio del caso. Escritos que analizan en base a las funciones del lenguaje de Head y su correlación con la afasia, lo que les lleva a derivar de la “esquizoafasia”, la “esquizografía”. En el artículo no teorizan sobre las derivaciones del término, no obstante, las considero relevantes. *Schizographie* estaría de este modo compuesto por *schizo* cuya raíz griega proviene del verbo *shkizein*, dividir, separar y el sufijo *graphie* que viene de *graphein*, grabar, escribir. De modo que esquizografía es la escritura que se divide, se separa, se fragmenta. La esquizografía como escritura de la psicosis o como grafo escindido tendrá un lugar importante en ulteriores desarrollos de Lacan y desde mi punto de vista aún podría ser mucho mejor explorado este texto. Si bien es cierto que ya se han señalado sus evidentes puntos de conexión con el *shintome*<sup>1022</sup>. Es el propio Lacan, de hecho, el que menciona este artículo en su *Seminario XXIII*:

---

<sup>1020</sup> Fue publicado en la revista *Annales Médico-Psychologiques* en diciembre de 1931, tomo II, pp. 508-522 De modo que cuando el artículo fue publicado Lacan llevaba ya meses visitando a Aimée. Ambos casos se solapan en el tiempo, no obstante el caso de Marcelle es algo anterior y le sirve, de hecho, para poder reflexionar desde otra perspectiva ya en Aimée.

Años después este artículo fue reeditado como anexo a la edición francesa de la tesis *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, París, Seuil, 1975 Sin embargo no fue incluido en la versión castellana de la misma.

<sup>1021</sup> Lo expresa así , por ejemplo, en “De nuestros antecedentes”, *Escritos I, Op.cit.* p. 73

<sup>1022</sup> Me remito explícitamente a los artículos de reciente publicación: Hulak, F. “Schizographie, l’avant-garde d’un symptôme” *L’Évolution Psychiatrique*, oct.2015; y Drazien, M. “Joyce et l’élangues” *La célibataire*, nº27, 2013 pp.161 y ss.

“Ciertamente, entrar en este camino transporta, como testimonia que comencé escribiendo *Écrits inspirés*.

De hecho, comencé de este modo, y por eso no he de sorprenderme demasiado por verme confrontado con Joyce. Por esta razón me atreví a preguntar si Joyce estaba loco, es decir - ¿por qué le fueron inspirados sus escritos?”<sup>1023</sup>

En el artículo de 1931 los denominan “escritos inspirados” porque es la propia Marcelle la que distingue entre dos maneras de escribir: una escritura corriente, que es la que emplea en cartas y textos acompañada de los psiquiatras; y su “escritura inspirada”, que adviene cuando se encuentra sola, momento en que se le imponen las palabras, tal como explica. Esta escritura inspirada encadena palabras sin reparar en el significado, inventa toda una suerte de extraños neologismos etc. Esa es la misión tal como la entiende Marcelle, “evolucionar el lenguaje”<sup>1024</sup>. Esta inspiración era indicadora para ella de un “nivel de civilización superior”<sup>1025</sup>. Esta evolución del lenguaje es lo que catalogan los psiquiatras como esquizografía.

Uno de los rasgos específicos que señalaba Lacan posteriormente en la escritura de Aimée era también su amor y devoción hacia la palabra. Es en *Salvo vuestro respeto* donde el uso a placer de la palabra queda patente. Pues Aimée encadena palabras sin prestar en ocasiones atención a su significado. Explica Lacan:

“Hay palabras extraídas de un diccionario explorado al azar, que han seducido a la enferma, verdadera enamorada de las palabras, según expresión de ella misma, por su valor sonoro y sugestivo y sin que vayan siempre acompañadas de un discernimiento ilustrado de su valor lingüístico ni de su alcance significativo”<sup>1026</sup>

Aimée le confiesa, en efecto, que extrae las palabras del diccionario de manera aleatoria. Las extrae por su forma, por el sonido, por aquello que le provocan, sin reparar excesivamente en el significado. Cuando una palabra le gusta puede ocupar de hecho varios lugares, varios significados distintos, según el texto. Por ello la

---

<sup>1023</sup> Lacan, J. *Seminario XXIII*, *Op.cit.* p.76

<sup>1024</sup> Lacan, J. “*Écrits inspirés : Schizographie*”, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, *Op.cit.* p. 367

<sup>1025</sup> *Ibid.*

<sup>1026</sup> Lacan, J. *De la psicosis...* *Op.cit.* p.174



lectura de *Salvo vuestro respeto* le pareció a Lacan más fatigosa y de menor interés literario. No obstante pese a que los fragmentos son más complejos y resulta difícil dotar de sentido a ciertas frases, el texto conserva una belleza salvaje y sonora, cuajada de adjetivos y derivaciones sin duda inventadas que resuenan como neologismos venidos de otro lugar. Las cartas inspiradas que escribía Marcelle son muy parecidas en este sentido, enrevesadas, dislocadas, complejas y salvajes. De hecho cuando en 1976 se traduce al castellano la reedición de *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* que ya incluía anexo el artículo de “Escritos inspirados” en la versión de Seuil, se decide no incluirlo en la versión castellana. Las dificultades de la traducción ante las palabras de Marcelle resultaban en ese momento insalvables. Traducir a Joyce debe de resultar igual de complejo. Era Roudinesco la que enlazaba las figuras de Joyce y Lacan, entendiendo que éste último, al analizar la obra del escritor se había sentido identificado biográfica y literariamente con él. Ya en Aimée Lacan ensalzaba el amor por la palabra de la paciente que relataba amar los diccionarios y Marcelle confesaba que algunos de sus textos sólo podían entenderse desde el marco de la evolución filológica. En los textos de Marcelle, señalaban Lacan, Valensi y Migault, destacaba el tratamiento de la palabra desde la dimensión lúdica. Paradójicamente estos textos guardan algún parecido, pido perdón ya de antemano, a algunos de los futuros textos del analista que, como es sabido, pasaba horas ante el diccionario etimológico del francés de Bloch y Von Wartburg para hallar posibles derivaciones y juegos de palabras.

La escritura de Aimée como envoltura formal del síntoma apuntaba ya a un sujeto que es efecto de su discurso. En su retorno a Freud, Lacan comenzará a concebir esto de forma explícita “así, si el síntoma puede leerse, es porque él mismo está ya inscrito en un proceso de escritura”<sup>1027</sup> De modo que el ‘eso habla’ se hallaba claramente presente en la tesis, mas, había también otra estructura latente y es el ‘eso goza’. Pues la utilización indiscriminada de las palabras que Aimée y Marcelle hacían, al abrir un diccionario y elegir las casi al tacto, por cómo sonaran en su boca

---

<sup>1027</sup> Lacan, J. “El psicoanálisis y su enseñanza” *Escritos I, Op.cit.* pp.417-418

y hacerlas luego evolucionar en la página, añadiendo letras delante y detrás, daba sin duda cuenta del ‘eso goza’. En este sentido la *esquizografía* de las pacientes fue relacionada ya por Lacan con un mecanismo autopunitivo, paranoia de autocastigo, que sin embargo aún no le mostraba sus exactas relaciones. Será en el *Seminario XXIII* donde el analista enhebre no sólo el placer a la verdad, como planteaba Freud, sino el goce a lo real donde este mecanismo está presente. La intuición ya era la de Freud, mas Lacan apostilla “el masoquismo es lo máximo del goce que da lo real”<sup>1028</sup>. Lacan condensaba en el *sinthome* el masoquismo originario de la pulsión de muerte freudiana para hallar un elemento central de la estructura que reposaba en un gozo anclado a una represión originaria, al fantasma fundamental. ¿La cura analítica equivalía a atravesar el fantasma? Al final de su enseñanza Lacan propone, a raíz de Joyce, que hay algo que no puede terminar de atravesarse, el *sinthome* no se deshacía en el análisis pues era estructural al sujeto. El final del análisis consistiría entonces en ese saber hacer con aquello que es irreductible.

La escritura era fundamental para poder sostener esto. La escritura sostenía el pensamiento<sup>1029</sup>, tal como enunciaba al final de su corpus. La escritura que sostuvo a Schreber, que sostuvo también a Joyce. La escritura de la grafía y también la ‘otra escritura’ que Lacan condensa en el cuarto elemento que introduce al nudo borromeo. La pulsión de muerte, ya lo vimos en el capítulo anterior, era profundamente destructiva y profundamente constructiva a la vez, se trataba de una “sublimación creacionista”. Hablamos entonces de la letra que es *shintome* en Joyce en el momento en que Lacan interpreta como gozo del significante que horada el cuerpo. Joyce fabrica mediante las palabras un artificio, una prótesis que le permite

---

<sup>1028</sup> Lacan, J. *Seminario XXIII*, *Op.cit.* p.76

<sup>1029</sup> Reflexión que realiza en torno al nudo bo, llamado así en relación homofónica con el monte Neubo (*noeud bo*), al que ascendió Moisés para ver la tierra prometida. Llega a enunciar lo siguiente y es importante: “Hay que hacerlo se reduce a escribirlo. Lo curioso es que este nudo es un apoyo para el pensamiento [...] Este nudo es un apoyo para el pensamiento, pero, curiosamente, para obtener algo de él, hay que escribirlo, mientras que, solo con pensarlo, no es fácil representárselo y verlo funcionar, ni siquiera el más simple. Este nudo, este nudo bo, conlleva que hay que escribirlo para ver cómo funciona. Llamarlo nudo bo recuerda algo que se menciona en alguna parte en Joyce - donde en el monte Neubo se nos otorgó la Ley. Una escritura es, pues, un hacer que da sostén al pensamiento” *Ibíd.* p.142

tocar lo real sin salir escaldado. “Cuando se escribe se puede tocar lo real pero no lo verdadero” escribirá Lacan<sup>1030</sup>. ¿Qué tocaba Marguerite, Marcelle, Joyce?

Lacan finaliza el *Seminario XXIII* remitiéndose a la epifanía de Joyce de la que ya había hablado Jacques Aubert en una de las sesiones de ese mismo año. Aubert señala la definición que da el propio Joyce en uno de sus textos:

“Por epifanía entendía una súbita manifestación espiritual, ya fuere en la vulgaridad de la alocución o del gesto, ya fuere en una faz memorable del mismo espíritu”<sup>1031</sup>

Joyce distinguió muchas clases de epifanías y refería multitud de experiencias al modo de epifanías. Epifanía es una palabra que proviene del griego y hace referencia a la acción de mostrarse, a la revelación o la manifestación. Lacan escribió al respecto:

“Les ruego que verifiquen lo siguiente. Cuando él da una lista, todas sus epifanías se caracterizan siempre por lo mismo, que es precisamente la consecuencia resultante del error en el nudo, a saber, que el inconsciente está ligado a lo real. Cosa fantástica, Joyce mismo no dice otra cosa. Se lee claramente en Joyce que la epifanía es lo que hace que, gracias a la falta, se anuden inconsciente y real.”<sup>1032</sup>

La epifanía acerca lo real a Joyce a través de la escritura. El nudo del inconsciente y lo real, falta mediante, era lo que Lacan encontraba en el decir de Joyce. La epifanía es lo que Catherine Millot<sup>1033</sup>, escritora que hizo su análisis con Lacan, define como el encuentro de carácter místico literario que a través de la vocación poética hace el sujeto con el lenguaje y lo real. En este sentido Millot entiende que tanto la escritura como el análisis están impregnados de un halo espiritual.

Espiritual es el adjetivo que otorga Allouch, en respuesta a Foucault, a la

---

<sup>1030</sup> *Ibíd.* p.77

<sup>1031</sup> Citado por Aubert en Aubert, J. “Ponencia en el Seminario de Jacques Lacan”, *Ibíd.* p. 176

<sup>1032</sup> Lacan, J. *Seminario XXIII*, *Op.cit.* p.152

<sup>1033</sup> Millot, C. *La vocación del escritor*, Buenos Aires, Ariel, 1993

concepción lacaniana de la experiencia analítica<sup>1034</sup>.

Millot enlaza la experiencia de la escritura con un halo de la experiencia mística. Millot que realizó un largo análisis junto a Lacan, al terminarlo decidió convertirse en analista y en escritora. La escritura implicaba para ella la continuación de la experiencia analítica, de aquello que el análisis había dejado intacto, de aquella roca viva infranqueable. Millot entendía que quizá esa roca podría también ser recorrida a través del gozo imposible de la escritura.

Es en ese sentido como Joyce se hizo un nombre. Joyce, cuyo nombre propio le resultaba extraño. James que era Stephen, Marguerite que era Aimée. La cuestión del nombre propio habitaba también ya la tesis de Lacan, no obstante apenas profundizó en ella. Pues como señalábamos páginas atrás, Marguerite había heredado el nombre de la hermana que había muerto, hermana a la que jamás alcanzaría, jamás la querría su madre como había querido a la hermana que había ardidido. Las relaciones entre Aimée y su madre, entre Didier y Aimée, entre Joyce y su padre, entre Joyce y Lucía, su hija. La escritura ya suplía el nudo en 1931. El nudo que en Joyce falla por la ausencia del padre y que la escritura, mediante el saber hacer con la letra, trata de reparar, paradójicamente dislocando la articulación. Es la única posibilidad, apuntaba Lacan, que le quedaba a Joyce. La palabra tal como la entendía en su última etapa el analista, no guardaba relación ya con la función comunicativa y no estaba dirigida hacia el interlocutor, sino que vehiculizaba el gozo. Barthes, que reflexionó también sobre el placer y el gozo en el texto, aporta un giro interesante a este respecto. El lector, reflexionaba, debe al leer sentir que el escritor le está, digámoslo así, guiñando un ojo. El lector debe sentirse deseado a través del fetiche del texto.

---

<sup>1034</sup> Allouch hace referencia también, como uno de sus argumentos, al uso que hace Lacan del término epifanía. Allouch encuentra ya en Freud el vínculo entre la escritura y la espiritualidad al hablar de la “escritura santa”, la escritura judía, como único resto propio que el pueblo judío atesoraba. La escritura santa y la espiritualidad habrían sido, tal como cuenta Freud en *Moisés y la religión monoteísta*, el único factor de cohesión que habría mantenido al pueblo judío unido. Este enlace entre escritura y espiritualidad permanece, así lo propone Allouch, como un remanente en la obra de Lacan. Lacan, efectivamente hizo alusión a la epifanía de Joyce en analogía a la revelación analítica. Véase Allouch, J. *El psicoanálisis ¿es un ejercicio espiritual?*, Respuesta a Michel Foucault, traducción al cuidado de Silvio Mattoni, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2007 pp.117 y ss.

En este sentido escribe:

“La escritura es esto: la ciencia de los gozos del lenguaje, su kamasutra ( de esta ciencia no hay más que un tratado: la escritura misma)”<sup>1035</sup>

Barthes halla en la fisura el potencial erótico. Destacaba Lacan de la mano de Sade, acabamos de verlo, el poder destructor y creador presente en todo acto poiético. Barthes encuentra precisamente el erotismo manando de la raja que se establece entre ambas acciones, destrucción y creación. Por ello el gozo impregna hasta ese punto la escritura. La perversión que en el texto conjuga lo que muestra y lo que se oculta, la orgía de palabras y sonidos a los que el escritor no añade puntuación, lo que camina por los bordes de la palabra y el silencio, o incluso lo que agujerea insistentemente el discurso, tal como escribía Flaubert. Decimos perversión cuando quizá debiéramos decir, junto a Lacan, *père-version*. En este sentido Barthes anuda también la epifanía al padre: “si es verdad que todo relato (todo develamiento de la verdad) es una escenificación del Padre (ausente, oculto o hipostasiado)”<sup>1036</sup>.

El escritor es un perverso pues la escritura no tiene ninguna otra función más allá. Perversión que significa literalmente desviarse del camino, tomar el camino equivocado, *père-version* que es ley del amor, figura nombrante, síntoma que cuaja, padre como nombre que escupe lo que a un mismo tiempo traga el agujero<sup>1037</sup>. “Un

---

<sup>1035</sup> Barthes, R. *El placer del texto*, *Op.cit.* p.5

<sup>1036</sup> *Ibíd.* p. 8

<sup>1037</sup> Nos remitimos al desarrollo del incesto como estructura que elabora Lacan en R-S-I en el que elabora la imagen de este agujero que escupe. Veámoslo: “¿Es estructural por qué? Porque está lo Simbólico. Lo que hay que llegar a concebir, es que eso en lo que consiste esta interdicción es el agujero de lo Simbólico. Es preciso lo Simbólico para que aparezca individualizado en el nudo ese algo que yo no llamo tanto el complejo de Edipo —no es tan complejo como eso— yo llamo a eso el Nombre del Padre, lo que no quiere decir nada más que el Padre como nombre —lo que no quiere decir nada al comienzo— no solamente, el padre como nombre, sino el padre como nombrante. ¡Y sobre eso no se puede decir que los judíos no sean gentiles! Ellos nos han explicado bien que esto era el padre, el padre que ellos llaman, un padre que ellos hacen en un punto de agujero que incluso no se puede imaginar: Soy lo que soy, eso es un agujero, ¿no? Bien, es de ahí, por un movimiento inverso pues un agujero, si ustedes creen en mis esquemitas, un agujero hace torbellino, más bien traga. Y luego hay momentos en que eso escupe, ¿eso escupe qué? el nombre: es el padre como nombre” en Lacan, J. *Seminario XXII*, *Op.cit.* sesión del 15 de Abril de 1975

poema es un malentendido de un poema padre”, escribirá Harold Bloom<sup>1038</sup> para continuar explicando que un poema significa siempre otro poema, más allá de la obvia tautología, no puede ser de otra manera. La cadena del nombrante remite siempre al agujero y la imposibilidad del gozo.

El develamiento de la verdad con el que juega el texto es puro gozo para el lector pues está y no está, marca la senda y se desvía, le da y le quita. El escritor no puede saber exactamente qué le está regalando y de qué le está privando. Esta relación de deseo que se establece en torno al texto como enigma forma parte también sin duda del gozo de la escritura. Este gozo en la escritura de Joyce es clara, pues el lector de *Finnegans Wake* no puede arribar al sentido, porque no está, porque ha quedado desplazado. El lector goza entonces del propio gozo de la escritura de Joyce.

Rilke intercambió correspondencia durante seis años con el joven poeta Franz Xaver Kappus que había recurrido a él en busca de consejo. Kappus le enviaba sus poemas y sus ideas y recibía críticas y consejos. En la última de estas cartas escribe Rilke:

“Todo lo que usted pueda pensar al ponerse ante su niñez es bueno. Todo lo que haga de usted más de lo que haya sido ahora es justo. Todo aumento es bueno, si está en su sangre, si no es embriaguez, si no es turbación, sino gozo, que se vea hasta el fondo. ¿Entiende lo que quiero decir?”<sup>1039</sup>

Si está en su sangre, dice Rilke, que el gozo se vea hasta el fondo. Esos son los consejos que le da el poeta al joven que se preocupa por lo que pueda el lector pensar o interpretar a raíz de sus creaciones.

El escritor, como advierte Barthes, no puede prever lo que el lector hará con el texto. Esa incertidumbre interpela el deseo. El escritor no puede saber qué leerá exactamente el otro y aún más allá, y esto es de nuevo lo que no hay, “*lo que no se leerá*”<sup>1040</sup>. Asomando entre lo que uno lee y no lee relampaguea el gozo. Son los

---

<sup>1038</sup> Bloom, H. *La ansiedad de la influencia*. traducción al cuidado de Javier Alcoriza y Antonio Lastra, Madrid, Trotta, 2009 p.134

<sup>1039</sup> Rilke, R.M. *Cartas a un joven poeta*, Madrid, Alianza, 1999 p.90

<sup>1040</sup> Barthes, R. *El placer del texto*, *Op.cit.* p. 9

espacios que abre el texto espacios de gozo en el sentido en que son espacios de dejarse la piel. Habla así Barthes de la “verticalidad del lenguaje”<sup>1041</sup> que hace que las letras se precipiten página abajo, vertiginosas y sin embargo dolorosamente lentas, como la caricia que nunca termina de llegar a donde necesitamos.

La lectura del deleite es la lectura del gozo que provoca, no puede ser de otra manera, que el libro caiga al suelo. Esa es la escena que plantea Barthes al leer con detenimiento un texto. En este sentido distingue Barthes entre el texto de placer y el texto de gozo. La diferencia es sencilla, el placer no te rasga. El texto de gozo está enclavado en la pérdida, la propia, la ajena. Lo lanzamos al suelo porque tamaño destrucción demanda el texto, la que nos pide a gritos que lo cerremos, que miremos hacia otro lado, todo él agujero. El texto de gozo lanza al sujeto gravitatoriamente hacia su boca, boca que le interpela, le cuestiona, le da la vuelta como el guante que Nora ponía a Joyce. El dentro y el fuera se tocan en el gozo. El sujeto que sostiene los dos tipos de texto, el de placer y el de gozo, dice Barthes “es un sujeto dos veces escindido, dos veces perverso”<sup>1042</sup> Porque el placer se empeña en edificar lo que destruyó el gozo y el gozo en destruir lo que construyó el placer.

Se remite Barthes a la expresión árabe que habla del texto como *el cuerpo cierto*. El texto es un cuerpo, así lo entiende también él, con sus propias necesidades, en analogía al cuerpo humano. El cuerpo del texto, entiendo, es eso que goza. Que goza y se goza, sujeto atravesado. Joyce trataba a las letras como cuerpos, las moldeaba, las transformaba y las movía de un lado a otro sin que en ese movimiento el sentido les siguiera los pasos. Su escritura remite al ombligo de la escritura porque es insondable, roca viva, un cuerpo, un cuerpo aporético.

En este sentido me recuerda al método de pintura de Francis Bacon. Bacon, le contaba en entrevista a Marguerite Duras, no comenzaba abocetando los cuadros sino que directamente trataba con la mancha y esperaba su decir. Relata el pintor: “Espero lo que llamo *el accidente*: la mancha desde la cual saldrá el cuadro. La mancha es el accidente. Pero si uno se para en el accidente, si uno cree que

---

<sup>1041</sup> *Ibíd.* p. 10

<sup>1042</sup> *Ibíd.* p. 11

comprende el accidente, hará una vez más ilustración, pues la mancha se parece siempre a algo. No se puede comprender el accidente. Si se pudiera comprender, se comprendería también el modo en que se va a actuar. Ahora bien, este modo en el que se va a actuar, es lo imprevisto, no se lo puede comprender jamás”<sup>1043</sup>. Bacon no leía la mancha, la manejaba como un cuerpo, como un accidente que se había dejado caer sobre el lienzo, luego comenzaba a pintar, ahora sí, creando objetos a partir de la mancha, significando en derredor del accidente. Pero la mancha quedaba intacta, palpitante, originario ombligo del lienzo.

En esta misma línea remite Barthes a Lacan para localizar la diferencia entre placer y gozo y es que, como venimos viendo, “el placer es decible, el gozo no lo es”<sup>1044</sup>. El gozo es el entre, el inter de inter-dicto, el entrelíneas eterno que supura en la fisura de aquello que el decir ha conseguido rasgarle. Lacan, a propósito de Sade desarrollaba que en una relación de placer continuo no podía situarse ningún objeto. No obstante tanto Lacan como Barthes plantean un objeto que está continuamente en el placer: la lengua. “El escritor es aquel que juega con el cuerpo de su madre[...] para glorificarlo, embellecerlo o para despedazarlo”<sup>1045</sup>. En este sentido Joyce al mandato de ¡Goza!, respondía ¡escribo!<sup>1046</sup> y en efecto, eso gozaba.

## ❧ El encuentro con el surrealismo

La tesis de Lacan, publicada en el año 1932, arriba a París en un momento de sustratos artísticos múltiples entre los que destaca especialmente el surrealismo, que había encumbrado desde sus inicios a la locura como forma libre de expresión.

---

<sup>1043</sup> Entrevista publicada en *La Quinzaine littéraire* en el año 1971. Me remito a la traducción que estableció a su vez la revista *Zona Erógena*, nº12, 1992

<sup>1044</sup> Barthes, R. *El placer del texto*, *Op.cit.* p. 16

<sup>1045</sup> *Ibíd.* p. 27

<sup>1046</sup> Lacan planteó en varias ocasiones, a raíz de la escena bíblica de Eclesiastés, el juego homofónico entre goza (*jouis*) y yo oigo (*j'ouïs*) única respuesta plausible que uno puede dar ante este mandato. Uno responde con el mismo vocablo del imperativo de Dios más transformado en oigo. Curioso el desplazamiento homofónico que proponía Lacan para denunciar este imperativo de gozo, gozo, como sabemos, imposible.



Como relata Roudinesco, célebre fue el homenaje que en el año 1928 había efectuado el movimiento surrealista a Augustine, primera paciente de Charcot. El discurso decía algo así:

“Nosotros los surrealistas insistimos en celebrar aquí el cincuentenario de la histeria, el más grande descubrimiento poético de fines del s.XIX (...) La histeria no es un fenómeno patológico y puede desde todos los puntos de vista considerarse como un medio supremo de expresión”<sup>1047</sup>

Alrededor de la década de los treinta, durante el periodo de entreguerras, Lacan tuvo acceso al texto de Salvador Dalí “El asno podrido”, publicado años después en *Minotaure*, donde el artista ya describía su método paranoico crítico. Dos años más tarde el mismo Lacan publicaría dos artículos en la revista *Minotaure*: “El problema del estilo y la concepción psiquiátrica de las formas paranoicas de la experiencia”<sup>1048</sup> y “Motivos del crimen paranoico: el crimen de las hermanas Papin”<sup>1049</sup>

Vimos en el último capítulo de la primera parte la tensa y ambigua relación que mantuvieron Freud y Breton a raíz de que este último proclamara al analista como santo patrón del surrealismo. Pues bien, en este caso, a Lacan le complació mucho poder ser un apóstol. De hecho los primeros en reparar y encumbrar a Lacan fueron los surrealistas, pues el artículo sobre los “Escritos inspirados” en un primer momento pasó desapercibido en los círculos psiquiátricos y analíticos franceses. Sin embargo actualmente el archivo de la colección Breton conserva una copia del extracto de la revista original *Annales médico-psychologiques* del año 1931. En este artículo mencionaban Lacan, Valensi y Migault de hecho, explícitamente al surrealismo<sup>1050</sup> pues relacionaba la evolución del lenguaje que efectúa la paciente con la escritura automática que, lo vimos, ensalzaban los surrealistas.

Años más tarde Lacan relacionaría las creaciones de Marcelle y de Aimée con la forma de la ‘poesía involuntaria’, categoría establecida por el poeta Paul Éluard que

---

<sup>1047</sup> André Breton citado en Roudinesco, E. *Jacques Lacan, Op.cit.* p.44

<sup>1048</sup> En *Minotaure*, nº 1, mayo de 1933

<sup>1049</sup> En *Minotaure*, nº3, diciembre de 1933

<sup>1050</sup> Lacan, J. “Écrits inspirés : Schizographie” *Op.cit.* p.379

al leer la tesis del analista habría señalado la *esquizografía* de la paciente como tal<sup>1051</sup>. Aimée fue todo un símbolo para los surrealistas que la consideraron ejemplo de lo que concebían como escritura surrealista paranoica.

El surrealismo preconizaba también el gozo desde sus inicios. Tanto a través del erotismo explícito de obras como *El coño de Irene* de Aragon, la exaltación de *El amor loco* de Breton o el sencillo goce del lenguaje a través de la metáfora, que ya estaba en Mallarmé. La escritura surrealista pretendía dar cuenta de una especie de gozo del inconsciente, del sueño, del delirio, del lapsus, de la fragmentación semántica etc. Lacan encontró en la literatura surrealista un importante magma de creación que le ayudaba a pensar sobre determinados conceptos. Breton, Éluard o Apollinaire son poetas a los que recurre incluso para sugerir nociones teóricas. De este modo al hablar de la función del amor cortés en la sublimación se referirá al escrito de Breton *El amor loco* para decir que “Breton también hace surgir el amor loco en el lugar de la Cosa”<sup>1052</sup>. Y poco después cita unos versos de Éluard, con los que cierra la sesión del 10 de febrero de 1960, presentándolos de este modo: “En su canto, están exactamente en esa frontera, en ese límite, que intento que mi discurso permita localizar y sentir”. El poema dice así:

“Sobre ese cielo derruido, sobre esos vidrios de agua dulce,  
Qué rostro vendrá, concha sonora,  
A anunciar que la noche de amor toca con el día,  
Boca abierta ligada a la boca cerrada”<sup>1053</sup>

Efectivamente, en el canto, en la frontera, en el límite, en el ombligo que teje la boca abierta y la cerrada. Los versos condensan y sugieren más de un desarrollo teórico de Lacan. Ese es el poder de la poesía. El juego entre el decir y el no decir. Decir mucho más de lo que uno cree y no decir mucho más de lo que uno cree que puede soportar. Lacan lo sabía, lo intuía desde joven, desde que se reunía con el

---

<sup>1051</sup> Lacan, J. “De nuestros antecedentes” *Op.cit.* p.74

<sup>1052</sup> Lacan, J. *Seminario VII*, *Op.cit.* p.188

<sup>1053</sup> *Ibíd.* p.189

grupo surrealista y se sentía uno más. Lo que la poesía decía del sujeto a su pesar, era algo ya muy serio. Precisamente en *Televisión* hace referencia al sujeto que se dice dichoso, se dice dichoso porque no quiere pecar. Pekar mortalmente por estar triste o por ser cobarde, pecar por reconocer que arrastra el pecado pegado al ala. De modo que *bien-dice* su dicha. Pero no el poeta, el poeta no sigue esta lógica. Como dice Lacan “felizmente tenemos al poeta para irse de la lengua”<sup>1054</sup>, curiosa expresión para un sujeto que no hace sino quedarse. Lacan hace referencia a que es mediante la lengua del poeta como llegamos al conocimiento de la desdicha del sujeto. Es el poeta el que nos hace sospechar del resto, de los que *bien-dicen* su dicha. Es Dante, como explica Lacan, el que nos enseña fugazmente la mirada de Beatriz cuando “hete aquí surgido el Otro que sólo debemos identificar con el goce de ella, de aquella a la que él, Dante, no puede satisfacer, puesto que de ella sólo puede tener esa mirada”<sup>1055</sup>. Así que Dante nos descubrió ya en el s.XIV la relación de deseo con el Otro y el *objeto a*. Ese conocimiento que la poesía arrojaba sobre el sujeto es lo que Lacan valoraba ya desde que en su juventud tratara con las creaciones de Marcelle y Aimée. Así se remonta a ellas muchos años después:

“Ahora, es decir, en el ocaso, pongo mi grano de sal: hecho de historia o lo que es lo mismo, de histeria: la de mis colegas en la ocasión, caso ínfimo, pero en el que fui captado casualmente por haberme interesado en alguien que me hizo que me deslizara hasta ellos imponiéndome Freud: la Aimée de mitesis”<sup>1056</sup>

Lacan ahonda en Freud a raíz de Aimée, esa Aimée de su tesis o de *matesis* (*mathèses*). Ahonda en Freud a la vez que lo hace en el surrealismo, quedando ambos movimientos textuales imbricados en su formación primera. De hecho, como apunta Margaret Iversen, la lectura que Lacan hizo de Freud podría estar ya influida por el surrealismo hasta el punto de que Lacan leyera a Freud tamizado por Breton<sup>1057</sup>. La comprensión que hace de algunas de las nociones básicas del vienés no queda sin

---

<sup>1054</sup> Lacan, J. *Televisión, Otros Escritos, Op.cit.* p.552

<sup>1055</sup> *Ibid.* p.553

<sup>1056</sup> Lacan, J. “Prefacio a la edición inglesa del *Seminario XI*” *Otros escritos, Op.cit.* p.600

<sup>1057</sup> Iversen, M. *Beyond Pleasure*, The Pennsylvania State University Press, 2007, pp. 62 y ss.

duda alejada de la interpretación surrealista. Clásico es ya “el amor que es un guijarro que ríe al sol<sup>1058</sup>”. Además otro de los poetas que cita en más de una ocasión para explicar mejor sus desarrollos teóricos es el precursor del movimiento surrealista, Apollinaire. Recurre precisamente a la obra que nombraría el movimiento, el drama surrealista *Las tetas de Tiresias* citando el verso “Come tus pies en la Santa Ménéhould” (*Mange tes pieds a la sainte Ménéhould*), para ilustrar la posibilidad de la identificación que surge análoga al lenguaje en la función significante<sup>1059</sup>. Mediante este verso el analista arriba a “el uno como tal es el Otro”<sup>1060</sup>. El fantasma permite que el placer pueda ser deseado.

Lacan utiliza en ocasiones la poesía como elemento que permite acceder a otro lugar en la argumentación, lugar que quizá sería más fatigoso alcanzar a golpe de párrafo y desarrollo teórico, lugar al que la poesía nos conduce en dos simples versos. Intercala por ello en las sesiones algún poema que recuerda de memoria o incluso, como sucede con el *Seminario III*, sobre las psicosis, deja que sea el poeta el que acabe en su lugar.

En este caso retorna a Apollinaire con los versos de “El encantador en putrefacción”:

“He maullado, maullado, dice el monstruo,  
sólo encontré aullidos que aseguraron que él estaba  
muerto. Jamás seré prolífico. Quienes lo son tienen  
empero cualidades. Confieso que no me conozco  
ninguna. Soy solitario. Tengo hambre, tengo hambre.

---

<sup>1058</sup> Verso que cita Lacan en varios de sus desarrollos. Véase por ejemplo Lacan, J. *Seminario III*, *Op. cit.* Sesión del 9 de Mayo de 1956

<sup>1059</sup> Lacan, J. *Seminario IX*, *Op. cit.* Clase del 29 de Noviembre de 1961

<sup>1060</sup> *Ibíd.*

He aquí que me descubro una cualidad; estoy  
hambreado. Busquemos qué comer.  
Quien come ya no está solo”<sup>1061</sup>

Estas son las últimas palabras del seminario sobre las psicosis. “Quien come ya no está solo”. Eso dice el monstruo cuya identidad Lacan confía en que los asistentes averigüen. Esta obra que Apollinaire escribe en 1909 fue su primera publicación y apareció en una edición con magníficos grabados de André Derain. Las ilustraciones muestran en su mayoría el cuerpo de mujeres desnudas, rodeadas de naturaleza salvaje. El texto rehace la leyenda de Merlín y Viviana. El encantador del relato es Merlín, que ha quedado sepultado en una cueva a la que entró por amor a la Dama del Lago, a la que, a cambio de amor, le ha entregado sus hechizos. Apollinaire presenta así al encantador encantado, inmovilizado por un hechizo que le ha dejado muerto o casi, *pourrissant*, pudriéndose, como remarca el gerundio reflexivo que detiene el tiempo agónicamente. El deseo de estatuto inalcanzable es el tema de la novela y queda encarnado en el monstruo, Chapalu. Chapalu come para no estar solo aunque siempre lo está. Chapalu es el gozo imposible, hambreado, hambreado de por siempre.

La poesía ocupa tempranamente su lugar en la obra de Lacan. Como cuenta Allouch al principio de *El Amor Lacan*, en la época en que visitaba a Aimée enseña algunas de sus poesías delirantes al círculo surrealista para indagar sobre su valor poético<sup>1062</sup>. Poco antes de conocer a Aimée es él mismo el que escribe un poema que más tarde publicará en la revista surrealista *Le Phare de Neuilly* dirigida por Lise Deharme, a la que conocemos por ser uno de los primeros amores locos de Breton. Y del amor de Breton al amor que compartió Lacan con la poeta Victoria Ocampo,

---

<sup>1061</sup> Citado por Lacan en Lacan, J. *Seminario III, Op.cit.* Sesión del 4 de julio de 1956. El texto original de Apollinaire en francés dice lo siguiente: “J’ai miaulé, miaulé, je n’ai rencontré que des chatshuants qui m’ont assuré qu’il était mort. Je ne serai jamais prolifique. Pourtant ceux qui le sont ont des qualités. J’avoue que je ne men connais aucune. Je suis solitaire. J’ai faim, j’ai faim. Voici que je me découvre une qualité; je suis affamé. Cherchons à manger. Celui qui mange n’est plus seul” Apollinaire, G. *L’Enchanteur pourrissant*, París, Gallimard, 1921 pp.37-38

<sup>1062</sup> Allouch, J. *El Amor Lacan*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011 p.13

contexto sentimental en que se enmarca este poema del analista<sup>1063</sup>.

“Choses que coule en vous la sueur ou la sève,  
Formes, que vous naissiez de la forge ou du sang,  
Votre torrent n’est pas plus dense que mon rêve,  
Et si je ne vous bats d’un désir incessant,

Je traverse votre eau, je tombe vers la grève  
Où m’attire le poids de mon démon pensant;  
Seul il heurte au sol dur sur quoi l’être s’élève,  
Le mal aveugle et sourd, le dieu privé de sens.

Mais, sitôt que tout verbe a péri dans ma gorge,  
Choses qui jaillissez du sang ou de la forge,  
Nature –, je me perds au flux d’un élément :

Celui qui couve en moi, le même vous soulève,  
Formes que coule en vous la sueur ou la sève,  
C’est le feu qui me fait votre immortel amant.”<sup>1064</sup>

---

<sup>1063</sup> Como cuenta Jorge Baños Orellana, la relación amorosa entre ambos tuvo lugar durante unos meses entre finales de 1929 y principios de 1930. Baños Orellana plantea que fue precisamente esta breve pero intensa relación la que ayudó a convertir al neuropsiquiatra Lacan en el psicoanalista Lacan. Cree Baños Orellana que la poeta habría contribuido mediante su ironía y su mordaz crítica al cambio de paradigma que se opera en Lacan entre 1930 y 1931 lo que más tarde, evidentemente, reforzaría mediante el análisis con Loewenstein. Lo que está claro es que entre las cartas que Victoria escribió en esa época a su hermana Angélica, la poeta habla, entusiasmada, de Lacan y transcribe por completo en una de ellas el poema “Hiatus irrationalis”. Véase Baños Orellana, J. *La novela de Lacan. De neuropsiquiatra a psicoanalista*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2013

<sup>1064</sup> El poema lo tituló inicialmente Lacan como “Panta Rhei” en referencia a Heráclito y su “todo fluye”. Me remito al estudio del mismo realizado por Dunny, A. “À propos du sonnet de Lacan *Hiatus irrationalis*”, *L’Unebêvue*, n° 17, 2001. Ofrezco la traducción aproximada que del poema realizó J.C. Villavicencio: “Cosas, que fluya en ustedes el sudor o la savia / Formas, que nazcan ustedes de la fragua o la sangre, / Vuestro torrente no es más denso que mi sueño; / Y, si no los golpeo con un deseo incesante, / Atravieso vuestra agua, caigo cerca de la orilla / Donde me atrae el peso de mi demonio pensante. / Solo, se enfrenta al duro suelo del que se levanta el ser, / Al ciego y sordo mal, al dios privado de sentido, / Pero en cuanto todo verbo ha muerto en mi garganta, / Cosas, que nazcan ustedes de la sangre o de la fragua, / Naturaleza, –me pierdo en el flujo de un elemento: / El que se incuba en mí, el mismo que a ustedes se subleva, / Formas, que fluya en ustedes el sudor o la savia, / Es el fuego el que me hace vuestro inmortal amante”

El poema de Lacan versa, no es de extrañar, sobre “el deseo incesante”, “el dios privado de sentido” “el verbo muerto en la garganta” “el que se incubaba en mí”. No es extraño encontrar en el poema que Lacan escribió a los veintiocho años algunas de las trazas que perfilarían toda su teoría. La intuición poética horadó primero el camino. Esta intuición sobre el deseo, el verbo y aquello que incubaba en mí, hizo que muchos años después escribiera esto: “no soy un poeta, sino un poema. Y que se escribe, pese a que parece ser sujeto”<sup>1065</sup>. Uno no escribe, uno se escribe, condición necesaria y *sine qua non* de eso que llamamos palabra. Efectivamente, Lacan era un poema.

Poco después de escribir “Hiatus irrationalis”, Dalí haría aparición en la vida del analista. Corría el año 1931, momento en que redactaba “Escritos inspirados” y conocía a Aimée. Cuenta Dalí en su autobiografía<sup>1066</sup> que Lacan le telefoneó preguntando por el artículo “El asno podrido” del pintor. El analista le pidió concertar una visita en persona esgrimiendo que valoraba especialmente sus ideas y lo que daría en llamarse el *método paranoico-crítico* del pintor.

En *El mito trágico del Angelus de Millet*, Dalí explica someramente el método. En esta obra relata cómo a partir de una vivencia obsesiva con el cuadro “Angelus” del pintor francés Jean-François Millet, se gesta lo que denomina el fenómeno delirante inicial, los fenómenos secundarios, y la actividad crítica con respecto a este fenómeno delirante inicial<sup>1067</sup>. En cuanto al cuadro del Angelus, continúa Dalí expresando que hay algo específico que le provoca una angustia indescriptible y remite este sentimiento a la hipótesis de que entre las dos figuras de los campesinos hubiera pintado Millet (según le comentan algunos amigos pintores a los que no cita) un pequeño ataúd, que representaría la muerte del hijo<sup>1068</sup>. En ese ataúd invisible sitúa Dalí un primer sentimiento de angustia que no puede describir ni simbolizar. Resulta interesante que Dalí remita al hueco, a la distancia entre el

---

<sup>1065</sup> Lacan, J. “Prefacio a la edición inglesa del *Seminario XI*” *Op.cit.* p.600

<sup>1066</sup> Dalí, S. *Vida secreta de Salvador Dalí*, Madrid, Ediciones Dasa, 1981 p.19

<sup>1067</sup> Dalí, S. *El mito trágico del Angelus de Millet*, Barcelona, Tusquets, 1983, pp.21-41

<sup>1068</sup> *Ibíd.* pp.13-15

hombre y la mujer en el cuadro. Es ese espacio vacío que separa a uno y otro el que refiere como elemento turbador, de ahí procede todo.

“La idea delirante se presentaría como portadora en sí misma del germen y de la estructura de la sistematización: de ahí el valor productivo de esa forma de actividad mental que se encontraría no sólo en la base misma del fenómeno de la personalidad, sino que, incluso, constituiría su forma más evolucionada de desarrollo dialéctico”<sup>1069</sup>

En este sentido la idea delirante podría actuar, tal como lo propone Dalí, como una evolución del lenguaje. Tal como aseguraba Marcelle que actuaban sus escritos. La idea delirante forma parte de la estructura que está en la base de la personalidad del sujeto, algo que observaría claramente Lacan.

El hueco que hay entre la mujer y el hombre es lo que obsesiona durante una larga temporada a Dalí, lo que el pintor aprovecharía para encontrar el fondo creativo en el contexto mórbido. A este respecto, señalo la reflexión de Béguin sobre la obsesión:

“Es posible que los mismos procesos psicológicos que determinan las obsesiones mórbidas participen también en la génesis de las visiones poéticas. Pero el psicoanalista, con su pretensión de curar al poeta de su poesía, y evitarle el fracaso, olvida sencillamente que el poeta, aprovechando para otros fines lo que tiene de común con el neurótico, llega a cortar el hilo que retiene en él la imagen: desde ese momento la imagen es otra cosa”<sup>1070</sup>

El psicoanálisis propone la cura del hombre mientras que el alma poética que ensalzaba Béguin no quiere ser salvada de sus zonas más oscuras, más bien trata de penetrar en ellas, convencida de que sólo en ellas las dimensiones del tiempo y el espacio pueden ensancharse. Habla Béguin empleando la expresión “curar al poeta de su poesía” y hallamos un eco en Aimée que fue también curada de su creación, como desarrollaba Lacan en su tesis.

En este sentido es Leyra la que retoma la lectura unamuniana de *El Quijote*, para rescatar un caballero de la triste figura enfermado por la palabra, que sin embargo hace brotar una locura necesaria. Locura que la propia obra trata de

---

<sup>1069</sup> *Ibíd.* p.39

<sup>1070</sup> Béguin, A. *El alma romántica y el sueño*, *Op.cit.* pp.21-22



enmendar, en la dirección contraria seguida por el *Persiles*. Leyra, que plantea un recorrido desde Cervantes a Dalí siguiendo el vector del delirio paranoico, defiende una locura pertinente, necesaria, valiosa. Una locura que es contribución del sujeto a su comunidad, en este sentido la filósofa nos habla desde la lógica del don perfilado en el *Persiles* de Cervantes.

“El don de la escritura, en toda su ambigua materialidad, con todo su carácter de azarosa búsqueda de saberes al mismo tiempo nuevos y arcaicos, es para el escritor/soldado/peregrino un misterioso bien, al mismo tiempo oculto y evidente, propiedad de algunos y de todos, circulante, propio y ajeno, no volumen, compendio o totalidad del saber, sino humilde fragmento”<sup>1071</sup>

Estos fragmentos son los del sueño, los del poema, los de la obra de arte. Es este conocimiento fragmentario que se despliega ante nosotros cual pasaje. Ese es el conocimiento que genera también la escritura en el lugar del delirio.

“Un síntoma es lo que cae” dirá Derrida<sup>1072</sup>. Lo que nos cae encima, continúa el filósofo, para hablar de aquello que cada uno interpreta o prevé o anticipa antes de ser sorprendido por lo que acontece, por aquello que le irrumpe, que le posee y le detiene. Independientemente del significado que cada uno de nosotros intente dar, explica Derrida, hay síntoma en ese aparecer, en esa especie de iluminación que cae sobre el sujeto con independencia de su carga de verdad. El filósofo localiza el síntoma en aquello que posee por completo al sujeto y entendemos que en lo tocante a este capítulo, este síntoma se encarna necesariamente en producción poética, en lo que de imposible tienen las palabras al articularse.

Béguin defiende que el poeta corta el cordón umbilical con la idea obsesiva para convertirla en objeto artístico. Este era básicamente el método que utilizaba Dalí. En el análisis de el “Angelus” interpreta Dalí su obsesión con el cuadro y, habiendo leído a Freud, desarrolla una serie de relatos de infancia que podrían estar relacionados con las figuras que aparecen en la escena campestre. Este texto

---

<sup>1071</sup> Leyra, A.M. *De Cervantes a Dalí. Escritura, imagen y paranoia*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2006 p.100

<sup>1072</sup> Derrida, J. *Decir el acontecimiento, ¿es posible?*, *Op.cit.* p.102

daliniano propone la creación bajo la actividad *paranoica-crítica*. Ésta consistiría en un proceso de producción activa que, mediante la formación de ‘simulacros’ de confusión mental en los que una idea obsesiva emerge, esta se perpetúe en el psiquismo mediante la paranoia; dando a su vez lugar a las llamadas ‘imágenes dobles’, de igual forma y distinto contenido, que ocuparían ahora el centro de la idea obsesiva<sup>1073</sup>. El mecanismo básico es la condensación y el desplazamiento, es decir la metáfora, tratar de desplazar la idea obsesiva por una de igual forma mas distinto contenido, logrando que el centro de la idea obsesiva ahora sea una creación. El planteamiento es sin duda interesante y no le pasó desapercibido a Lacan.

Patrice Schmitt<sup>1074</sup> destaca en el vínculo entre Lacan y Dalí algunos puntos de convergencia con respecto a sus desarrollos. Los vemos de manera breve: ambos comparten la idea sobre el carácter pseudo-alucinatorio del fenómeno paranoico; en este sentido entienden la importancia de la consustancialidad entre el acto de la interpretación y el acto delirante. Dalí acentúa la relación entre los sueños y el fenómeno paranoico, relación que pone de relevancia también Lacan al establecer que los momentos de aparición del fenómeno paranoico en Aimée suelen desencadenarse en las dos horas siguientes al despertar. Como punto fundamental ambos entienden que el fenómeno paranoico puede devenir en medio de creación; así como encuentran una dimensión formal en la paranoia.

Las conclusiones que revela Lacan a través de la publicación de su tesis en 1932 sobre el Caso Aimée son las que le granjearon el paso al círculo artístico. A raíz de la publicación se suceden toda una serie de críticas favorables por parte del movimiento surrealista<sup>1075</sup>. La primera reseña es la del poeta René Crevel en *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (1933) y proseguirá Dalí en *Minotaure* y Jean

---

<sup>1073</sup> Escribe Dalí “Este fenómeno estaría estrechamente unido al mecanismo del fenómeno paranoico, ya que el cambio súbito que confiere al mundo objetivo, lejos de tener que recurrir a la interpretación (tal como sería en el caso del fenómeno <ya visto>), es, él mismo, de carácter interpretativo. No dudaré en clasificar alrededor del mencionado fenómeno a toda una legión de otros fenómenos casi tan violentos...” en Dalí, *El mito trágico del Angelus de Millet*, *Op.cit.* p.112

<sup>1074</sup> Schmitt, P. “Dalí et Lacan dans leurs rapports à la psychose paranoïaque”, *Cahiers Confrontation* n°4 , París, 1980 p.129

<sup>1075</sup> Enumero las reseñas que destaca Roudinesco en *Jacques Lacan*, *Op.cit.*, pp.99-101

Bernier en *La Critique Sociale*, revista comunista en la que por aquel entonces colaboraba Georges Bataille.

De algún modo la tesis de Lacan le daba a la psicosis un valor literario que los surrealistas reclamaban como propio. Elogiaba Lacan la sensibilidad, la percepción de la naturaleza, el deleite en la palabra, las expresiones poéticas de una mujer que había escrito palabra por palabra de aquellas dos novelas bajo una vivencia delirante paranoica de importantes síntomas. Se pregunta Lacan, finalizando el análisis del caso Aimée: ¿Quiere decir esto que hay un beneficio positivo en la psicosis?

“Ciertos rasgos exquisitos de la sensibilidad de nuestra enferma, su comprensión de los sentimientos de la infancia, su entusiasmo por los espectáculos de la naturaleza, su platonismo en el amor, así como su idealismo social, que no conviene tener por vacío a causa de haber quedado sin empleo se nos muestran, evidentemente, como virtualidades, puesto que, por el contrario, es la psicosis la que las ha producido directamente”<sup>1076</sup>

Escribirá Breton: “habla según la locura que te ha seducido”<sup>1077</sup>

### ✿ *Zambrano y el delirio, la escritura de lo aún posible*

Concluye Lacan en su tesis, alabada por los surrealistas, con una interpretación y una derivación verdaderamente atrevidas y que sin embargo nos trae ecos de todas las épocas de la historia. Pues han sido muchos los autores que han pensado en la inspiración y la locura como dos elementos de una misma esfera. Comenzábamos este capítulo con el *Fedro* de Platón y así lo volvemos a convocar para ir cuajando su cierre. Escribía Platón sobre una de las cuatro posibles locuras:

“Un tercer grado de locura y de posesión viene de las Musas, cuando se hacen con un alma tierna e impecable, despertándola, alentándola hacia cantos y toda clase de poesía, que al ensalzar mil hechos de los antiguos educa a los que han de venir. Aquel, pues, que sin la locura de las Musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a

---

<sup>1076</sup> Lacan, J. *De la psicosis paranoica...* *Op.cit.* p.262

<sup>1077</sup> Aragon, L., Arp, H., Artaud, A., Breton, A. (comp.) *Poetas del Surrealismo*, *Op.cit.* p.18

hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los inspirados y posesos”<sup>1078</sup>

¿No decía Lacan en su tesis que los escritos prácticamente inexistentes de Aimée lejos del sistema delirante eran de muy inferior calidad?. En efecto, la sensibilidad y la expresión poética que alcanza la paciente durante los delirios son muy superiores a las características que muestra durante el año y medio de entrevistas posteriores en los que la vivencia delirante había sido desmontada. Los surrealistas alabaron a Aimée como creadora, como poeta, cuando sin duda y siguiendo a Lacan, deberían haberla alabado como poema.

Desde otra perspectiva distinta pero complementaria escribe Zambrano que el poeta

“quiere, quiere delirar, porque en el delirio la palabra brota en toda su pureza originaria. Hay que pensar que el primer lenguaje tuvo que ser delirio”<sup>1079</sup>

El primer lenguaje.

La concepción del delirio en Zambrano cursa por otras sendas que no son las de la clínica, mas tienen bastante en común con la visión surrealista. La aprehensión del delirio como revelación, como epifanía, algo muy presente en el corpus zambraniano, entroncaría no obstante con Joyce y la reflexión que de ella extrae Lacan. Su perspectiva sobre el delirio, empero, se aleja de la terapéutica y nos conecta de nuevo con el sueño, que tratamos en la primera parte, y con el resto de lugares de escritura que hemos ido viendo en la segunda: la confesión, el viaje y el hueco. El delirio como primer lenguaje, según Zambrano, entronca aquí con el *pre*-de todos ellos. Por ello será con este lugar con el que completemos nuestra senda, pues el delirio es para Zambrano el lugar de escritura de lo aún posible.

Octavio Paz, que escribió en más de una ocasión sobre el surrealismo, se refiere a la escritura de André Breton como aquella que pretende la búsqueda del

---

<sup>1078</sup> Platón, *Fedro*, *Op.cit.* 245 a/b ; pp.57-58

<sup>1079</sup> Zambrano, M *Filosofía y Poesía*, *Op. cit.* p.41

comienzo, “búsqueda no hacia el futuro ni el pasado, sino hacia ese centro de convergencia que es, simultáneamente, el origen y fin de los tiempos: el día antes del comienzo y después del fin”<sup>1080</sup>. Por ello el surrealismo abonaba el campo de los sueños, porque como vimos en la primera parte, pueden congelar el tiempo. Para el surrealismo el lenguaje de la locura, del delirio, del sueño, constituía el arma poética de la comunidad. En este sentido, Zambrano hereda esta misma concepción, pues halla en la escritura delirante, igual que hallaba el surrealismo, la herramienta con la que combatir la cerrazón de la razón, la opresión social y política, el delirio histórico de la realidad. Como señala Muñoz Vitoria, el delirio cursa para la filósofa “como punto de partida de la condición humana”<sup>1081</sup>. Del mismo modo que el surrealismo pretendía romper la lógica discursiva mediante la irrupción de la escritura, Zambrano plantea el lugar del delirio en términos parecidos.

“Llamamos delirio al automatismo de la expresión sin intervención alguna del sujeto; la enajenación de ciertas vivencias más intensamente vividas de la consciencia. Una vida sin lugar que salta fuera de su cauce, desligada de su centro”<sup>1082</sup>

La vida que salta fuera de su cauce es, hemos desovillado páginas atrás la etimología, la vida que sale del surco, la vida que *delira*. Hace referencia la poeta a la expresión automática, en la que no interviene el sujeto. Pareciera sin duda que habla de la escritura automática que el surrealismo elevó a la categoría de arte. Mas la pensadora le aporta su propio matiz al añadir que se trata de una enajenación de la vivencia. La vida, cómo no, sobresale en su pensar. Se trata de conseguir que la vivencia delire, de modo que sea ella la que escriba, sin mediación de lo sujeto. La escritura debería tornarse, mediante este automatismo, atópica, logrando así rebasar los límites del cuerpo y de la lógica. Entiende Zambrano que la escritura desde el delirio tiene el poder originario de escapar de la trampa dialéctica.

---

<sup>1080</sup> Paz, O. *La búsqueda del comienzo. Escritos sobre surrealismo*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1974 pp.55 y ss.

<sup>1081</sup> Muñoz Vitoria en el aparato crítico de Zambrano, M. *Los sueños y el tiempo*, *Op.cit.* p.1.390

<sup>1082</sup> Zambrano, M. *Los sueños y el tiempo*, *Op.cit.* p.894

Escribía años antes Breton:

“Expresé lo que se tenía, antes de mí,  
por inexpresable”<sup>1083</sup>

Ese es el decir que el delirio hace posible. Veamos cómo funcionaba en la escritura de la propia filósofa. Zambrano publicó por primera vez *Delirio y Destino* en 1989, pese a ser una obra escrita en 1952. Se trata de un original *totum revolutum* de escritos autobiográficos, relatos de sueños, reflexiones personales y políticas etc. que ha cursado como una suerte de ‘autobiografía’. Destaco especialmente la segunda parte, dedicada íntegramente a transcribir nueve delirios de la filósofa. No es casual que la escritura del delirio se sistematice en la obra de Zambrano coincidiendo con sus largas estancias en París, en la década de los cincuenta, donde trabó una importante amistad con el poeta René Char, con el que se carteaba ya a finales de los cuarenta, desde Cuba, y que había escrito años antes *Hojas de Hipnos*. Cercano al círculo surrealista, Char será una importante influencia para Zambrano<sup>1084</sup>, al igual que influirá en la poesía de José Ángel Valente, que siempre lo citó como maestro.

La presencia del delirio y su relación con el sueño y lo divino estaba presente en Char, y lo estaría también en Valente y en toda la obra de Zambrano. De hecho en la filósofa había emergido muchos años atrás, aún viviendo en España, a través del texto “Ciudad ausente” (1928), que ya recorrimos en la primera parte al hablar del sueño. Este texto que, la filósofa contaba, había escrito como en sueños, como si algo de sí se hallara fuera y necesitara de la palabra para poder darle forma. Esta imposición de la palabra en el ensueño constituía para la de Vélez algo cercano al delirio. Poco después, ya en 1932, comienza a elaborar el delirio como temática,

---

<sup>1083</sup> Breton, A. Schuster, J. *Arte poética*, *Op.cit.* p.57

<sup>1084</sup> Miguel Morey hizo ya referencia a su relación en su estudio sobre el sueño en Zambrano, en Morey, M. *Monólogo de la Bella Durmiente*, Zaragoza, Eclipsados, 2010 y Virginia Trueba ahonda sobre el paralelo de sus trayectorias en el contexto de la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial en Trueba, V. “Lo irreal intacto y lo real devastado. Sobre María Zambrano y René Char” en Revilla, C. (Ed.) *La palabra liberada del lenguaje*, *Op.cit.* pp.193 y ss.

intuición que comunica a su maestro Ortega en una carta del 28 de mayo. Esta intuición no la abandonará nunca: el delirio como escritura de reconciliación entre la filosofía, la poesía y la religión.

Octavio Paz, que coincidió en México con Zambrano, vivió también de cerca la atmósfera del surrealismo en París, en la década de los cuarenta. El surrealismo, contaba, le había acompañado también en la posterior búsqueda del misticismo oriental que emprendió en la década de los cincuenta y que queda engarzado bellamente a su poesía. En Zambrano la hibridación es parecida, aunque no tuvo tanto contacto con el surrealismo. La búsqueda espiritual de la española cursa también engarzada al delirio y éste a su vez a la enajenación de la escritura automática. En este sentido resulta acertada la lectura que realiza el poeta sirio Adonis en *Sufismo y surrealismo* al entender la vinculación de sendas esferas creativas.

“La experiencia poética es, como la sufí, un intento de realizar lo normalmente irrealizable. Es a un tiempo muerte respecto a la vida institucional, a lo sabido, y un viaje a lo más hondo para explorar al máximo lo desconocido. Este viaje es la vía de revelación de los secretos, donde el poeta da a conocer, igual que el sufí, los misterios”<sup>1085</sup>

Esta experiencia irrealizable es la que propone la escritura en el lugar del delirio. Muy cercana a la confesión y al viaje pero a la vez extraña, pues la palabra se ha emancipado. Como sabemos, el poeta sufí del s.XII Ibn Arabí ejerció una importante influencia en el pensamiento de Zambrano que lo bebió en Massignon. Es Massignon<sup>1086</sup> el que explora el estado de *xath*, un estado parecido al éxtasis o al trance en que el sujeto se ve poseído por la divinidad que a través de él habla. Este estado lo entiende Adonis como un estado parecido al que algunos surrealistas como Aragon afirmaban alcanzar a través de la escritura automática colectiva.

En Zambrano esta escritura del delirio está, como en el sufismo, imbricada al amor, a la potencia vital del corazón como metáfora fundamental, como víscera que delira.

---

<sup>1085</sup> Adonis, *Sufismo y surrealismo*, *Op.cit.* p. 286

<sup>1086</sup> Me remito a la versión abreviada de su gigante exploración de cuatro tomos sobre la mística sufí. Massignon, L. *The Passion of Al-Hallaj: Mystic and Martyr of Islam*, Princeton University Press, 1994. Desafortunadamente no podemos en este momento seguir indagando sobre esta relación entre ambos.

Escribía Ibn Arabí,

“Mi corazón se ha convertido en receptor de toda forma,

en pastizal de gacelas y convento de monjes,

en casa de ídolos y Ka’ba de peregrinos,

en las tablas de la Torá y en ejemplar del Corán.

Observo la religión del amor

allá donde se dirijan sus cabalgaduras.

pues el amor es mi fe y mi credo.”<sup>1087</sup>

El amor es el credo, el *yo creo*, un credo que en Zambrano anuda la creencia a la creación, pues se trata también de un *Yo creo*, palabra. En la última etapa del pensamiento de la filósofa se entremezcla la mística occidental y la oriental junto a corrientes de la tragedia y reflexiones fenomenológicas y poéticas. Esa es la hibridación que hace nacer su razón poética. La esencia metafórica del lenguaje será la herramienta para arribar a lugares a los que no hubiera sido posible llegar sin ese desplazamiento<sup>1088</sup>.

El automatismo de la escritura delirante pretendía partir de este natural desplazamiento para dislocarlo, para conseguir desarraigarse del fondo del sujeto y enunciar un decir puro. Decir puro que proviene de las entrañas, del subconsciente, estrato creador por excelencia en Zambrano.

William James, que seguía de cerca las teorías del automatismo de Janet, también optará al igual que la española, por utilizar el término subconsciente, debido a las dificultades que le presentaba el término inconsciente<sup>1089</sup>.

---

<sup>1087</sup> Ibn Arabí, *Turyuman*, poema XI /19, edición de Nicholson, Londres, 1978 pp.69-70 y en Puerta Vilchez, M. “La belleza del mundo es la belleza de Dios”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 2000, n°17 (77-100) p.95

<sup>1088</sup> Como señala Jesús Moreno es en esta concepción del lenguaje y la metáfora donde diverge fundamentalmente Zambrano de Nietzsche. Pues el filósofo ya en *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral* advertía de la imposibilidad del lenguaje de excederse a sí mismo. Véase Moreno, J. “Panorámica general del abismal diálogo Zambrano y Nietzsche”, *Op.cit.* p.53

<sup>1089</sup> Así lo lee Weinberg que ha estudiado el empleo que realiza el psicólogo de los términos subconsciente y consciente especialmente en los capítulos IV y VIII de los *Principios de Psicología*. Véase Weinberg, J. “William James and the Unconscious: Redressing a Century-Old Misunderstanding” *Psychological Science*, vol.11, n°6, 2000 (439-445) p.444



La dimensión mística, que interesaba profundamente a James, atravesaría también el subconsciente de extremo a extremo pues esta instancia, alejada por completo de la razón, sería donde el creyente, por ejemplo, podría localizar su idea de Dios<sup>1090</sup>. El automatismo de Zambrano sigue de cerca esta senda, pues invoca al Dios redentor, que nace en la entraña mediante la palabra enajenada, la que brota descabalgada de lo sujeto. “Acción poética, tan distinta de la decisión filosófica, que se desata en delirio”<sup>1091</sup>. Esta aurora de la palabra deviene profunda acción humana. Acción que la filósofa había ya descubierto en Cuba a través de los versos de Lezama<sup>1092</sup>, despertar de la *physis*, de lo sagrado que es el fondo radical de la realidad humana, de la palabra que devenía sangre.

El surrealismo entendía la poesía como lo contrario a la literatura, a la que tildaba de burguesa. La diferencia estribaba en la importancia otorgada al intelecto. La escritura surrealista trataba de desterrar cualquier tipo de pensamiento, cualquier traza de subjetividad pensante. En este sentido Zambrano hablará de una escritura que padece, pues se siente, mas no piensa. Es la escritura ya el propio pensamiento. El lenguaje que proponía el surrealismo deja de ser instrumento para tornarse Sujeto, como apuntó Blanchot<sup>1093</sup>. En la escritura automática entonces ¿quién es el amo? ¿quién dice a través de quién? ¿puede acaso romper el discurso?.

La escritura de los delirios cursa para Zambrano como tal. Pues la filósofa la ejercita como forma de inundar la razón dialéctica con la poesía de la humana vida. Esta escritura es una de las materializaciones de esta propuesta. La voz que resuena en el delirio es la voz de la carne, de la vida, de la sangre. La vida del “segundo cuerpo” que anuncia en *Claros del bosque* y en *Los Bienaventurados*, el segundo cuerpo que es alumbramiento del sueño y el delirio, corazón que se nombra a sí mismo.

---

<sup>1090</sup> García de Frutos, H. “James y Freud: convergencias y divergencias alrededor del inconsciente” *Revista de Historia de la Psicología*, 31 (2-3) 2010, (77-88) pp.79 y 80

<sup>1091</sup> Zambrano, M. *El Hombre y lo Divino*, Op.cit. p.165

<sup>1092</sup> Escribía años atrás Zambrano: “Y así la poesía de Lezama que es acción y no contemplación, se sitúa a pesar de sus complicadas y a veces cristalinas formas, en ese lugar primario que corresponde a la poesía que se adentra en la realidad despertándola y despertándose” Zambrano, M. “La Cuba Secreta” en *Islas*, Madrid, Verbum 2007 p.96

<sup>1093</sup> Blanchot, M. *La parte del fuego*, Op. cit. p.85

Corazón, metáfora fundamental, pues es la víscera que suena. Así la entiende Zambrano como víscera rítmica, poética. Escribe arrebatada: “Los vacíos del humano organismo carnal son todo un continente o más bien unas islas sostenidas por el corazón, centro que alberga el fluir de la vida, no para retenerlo, sino para que pase en forma de danza, guardando el paso, acercándose en la danza a la razón que es vida”<sup>1094</sup>. La escritura de *Delirio y Destino* pretende acercar la vida al pensamiento<sup>1095</sup>. La “escala de los sueños” que veíamos en la primera parte de nuestra investigación surge aquí por lo tanto análoga a la “escala del delirio” que pretende descentrar al sujeto para fundar un nuevo centro. Fundarlo en la palabra que se revela en este segundo cuerpo<sup>1096</sup>. Zambrano nos conmina a la encarnación, al yo encarnado, operación contraria al trayecto que efectúa el místico. La encarnación del yo es la condensación en este segundo cuerpo del sueño, el delirio, la carne y el corazón que sigue siendo metáfora de la palabra originaria, ritmo que no cesa, órgano de la razón entrañada. Veamos cómo escribe el cuerpo del delirio:

“ Y volaba camino de su casa al lado del Sena; por el *Quai d’Orsay* no había coches. París estaba vacío, era una caja de resonancia para sus pensamientos, para su alma... Volaría... Biarritz, se puede ir; no hay necesidad de visado... Llegó a la casa tan envuelta en desvarío que su hermana ni la conoció al verla; apenas cenó y se acostó enseguida para no tener que hacer nada; proseguía su sueño enumerativo, se detenía como imantada ante el Guadarrama, luego cruzaba Sierra Morena, y, al pie de una reja, dentro o fuera no lo sabía, la reja... ¿con flores o sin ellas? ¿Quién vigilaba su espalda? Y una mujer famélica, envejecida, salió a su encuentro desde el fondo de un cementerio de pueblo: ‘Aquí me tienes. Ocho años llevo aquí y ahora llegas tú’. ¿Quién era? Aquellos muertos, los había sin enterrar, ¿quiénes eran? Los conocía a todos y tantos niños, tanta miseria, Dios mío; quiero ser polvo, polvo polvo, polvo de tu suelo, España”<sup>1097</sup>

---

<sup>1094</sup> Zambrano, M. *Claros del bosque*, *Op.cit.* pp.176-177

<sup>1095</sup> “El pensamiento por lo visto tiende a hacerse sangre. Por eso pensar es cosa tan grave, o quizá es que la sangre ha de responder del pensamiento” escribe en Zambrano, M. *Delirio y Destino*, *Obras Completas VI*, *Op.cit.* p.876

<sup>1096</sup> La lectura que hace Jesús Moreno de este segundo cuerpo es verdaderamente esclarecedora. Como aquí no podemos seguir profundizando en ella, les dirijo a Moreno, J. *El Logos Oscuro Vol.IV*, *Op.cit.* pp.111 y ss.

<sup>1097</sup> Zambrano, M. *Delirio y Destino*, *Op.cit.* p.1068

La forma delirante supone para Zambrano un registro de escritura, un género literario propio. En este sentido la filósofa aplica los criterios que ya había señalado al reflexionar sobre la confesión, algo que ya vimos en el capítulo primero de esta segunda parte. Como subraya Goretti Ramírez, son tres los criterios de la confesión que también vertebran esta escritura: el repliegue del sujeto hacia sí, el despliegue a su vez del sujeto hacia fuera y la conversión, la transformación del sujeto<sup>1098</sup>. Como vimos al hablar de la confesión, es este centro de la persona dada y dándose, el que la escritura confesional conjuraba. Este matiz vinculaba, tal como lo entendía Zambrano, la confesión y el surrealismo. Por ello a medio camino de uno y otro ella forja la escritura del delirio.

Vemos en este texto cómo este género cursaba claramente como una especie de escritura automática en la que la poeta daba cuenta de sí mientras tomaba parte del mundo, de las afueras. Por ello en la escritura del delirio se entremezclan también los lugares de la confesión y el viaje. Pues, como vemos, Zambrano escribe en una de sus estancias desde París y relata cómo vuela hacia España, ella no, su escritura es la que vuela hacia la tierra madre de la que estuvo toda una vida desgajada. La escritura del delirio le permitía retornar, despersonalizada en el viaje de la letra. Resulta importante esta mención a España, pues la escritura del delirio es precisamente la encarnación de la posibilidad, de la reconciliación, de la sutura del exilio. La escritura en este lugar es combativa, guerrera, y surge como respuesta a la situación política de España y de Europa.

Ilustremos esta idea con una pequeña escena. Años después del primer exilio, viviendo Zambrano ya en La Pièce junto a su hermana, recibe la visita de los poetas Valente y Ullán. Hemos hablado ya en el capítulo del viaje de este peregrinar poético al monte del Jura. Contaba Ullán que en la primera visita, al conocer a María, su hermana Araceli le condujo hacia otra habitación para enseñarle fotos de cuando eran pequeñas. Eran fotos de la familia, antes de que las hermanas abandonaran España. La importancia de esta mujer, Araceli, fue fundamental en la vida de la

---

<sup>1098</sup> Aparato crítico elaborado por Goretti Ramírez en Zambrano, M. *Delirio y Destino*, *Op.cit.* p.1443

filósofa, pues a todas partes fue con ella, en ella. En París, años antes, Araceli fue detenida por la Gestapo y sometida a tortura. Su marido, extraditado a España, fusilado. Con los años, la salud de Araceli se vería muy influida por estos sucesos. Bien, contaba Ullán lo siguiente:

“la seguí hasta el otro lado de la casa. Me enseñó fotos familiares. Se miró en un espejo oval. Me preguntó que cómo iban las cosas por España: “¿sirvió de algo perder?”.

Le encendí un cigarro que me acercó. De buenas a primeras, Araceli murmura: tenemos que hacer algo tú y yo. Vamos a suicidarnos esta noche para que los demás caigan en la cuenta”<sup>1099</sup>

María se disculpó durante años con Ullán por esa situación con su hermana. Estaba ya muy enferma, decía la filósofa. Para Ullán nunca hubo nada que perdonar. Es más, el poeta llevó siempre consigo esa pregunta “¿sirvió de algo perder?”.

El lugar del delirio sonaba inadvertidamente como Araceli y la escritura que proponía Zambrano estaba destinada a hacer que de algo sirviera.

La escritura en el delirio es una escritura del resto, del fragmento, de la ruina, pues es una escritura del sueño, del nacimiento de la persona a través del sueño y la palabra. La escritura delirante desde el exilio pretende escribir no sólo lo que le es posible sino lo que no lo es. Por ello la escritura automática de la que hace uso la filósofa se adhiere a la distancia ya hendida en la poeta que escribe más allá de los muros de la patria y del sí mismo. La despersonalización de esta escritura viene dada además por otro lugar ya mencionado, la fosa. Pues Zambrano escribe la mayoría de los delirios que componen *Delirio y Destino* en París, tras la muerte de su madre, hecho que la deja desorientada y perpleja. La escritura de estos delirios es confesional, viajera, del hueco y de la fosa. Y es del sueño porque ofrece una esperanza, porque trata de articular mediante lo que no es articulable. La esperanza del delirio es también una esperanza creadora, así lo cree la filósofa cuando escribe:

“Pues hay una esperanza que nada espera, que se alimenta de su propia incertidumbre: la esperanza creadora, la que extrae del vacío, de la adversidad, de la oposición, su propia fuerza sin por eso oponerse a nada, sin embalsarse en ninguna clase de guerra. Es la esperanza que crea

---

<sup>1099</sup> Ullán, M. “Relato prologal. Señales debidas”, *Op.cit.* p.30

suspendida sobre la realidad sin desconocerla, la que hace surgir la realidad aún no habida, la palabra no dicha”<sup>1100</sup>

La realidad que está por venir, la raíz de la palabra no dicha. Ese es el destino al que conduce el delirio. Un delirio fundado en esta esperanza creadora que no reniega de la realidad y que sin embargo extrae de ella otra lectura, otra escritura.

Personalmente me cuesta entender esta escritura, me cuesta entender que una escritura pueda escribir aquello que no puede escribirse o utilizar las mismas herramientas de las que se duele. En este sentido me aproximo a Octavio Paz, que entendía que “El estado a que aspira la ‘escritura automática’ excluye toda escritura. Pero se trata de un estado inalcanzable”<sup>1101</sup>.

No obstante para Zambrano este era el verdadero ensalmo de la palabra. La raíz poética de su razón en el sueño y el delirio. La esperanza de una palabra activa proviene de aquí. De un hacer distinto con la palabra, de ponerla al servicio de la vida e invertir de esta manera la sumisión moderna. Esta escritura es la puesta en práctica de su razón poética que es, como explica Maillard “creadora de un espacio comprensivo desde el que la persona pudiera salirse del sueño”<sup>1102</sup>. Maillard también se pregunta ¿es esto posible?, ¿Zambrano empuña la metáfora o es empuñada a su vez por ella?. La poeta finaliza su estudio de la filósofa sin responder a esta pregunta. Mas apunta a que Zambrano logró un camino, su camino, en el que la metáfora ensanchaba el espacio y la vida puede ser comprendida desde otro marco. A ella, apunta Maillard, le funcionó. Ella encontró un otro hacer, un otro escribir, a favor de la vida, a través de una poesía que iba rompiendo el discurso. Si este discurso se rompía o no es otra cuestión. Lo importante es que a ella le permitió acceder a otros espacios. Ahí radica el valor poético de su razón. Pues le permitió hallar un decir, a través del delirio, del sueño, de la metáfora. Un decir que la filósofa colocó como palabra activa en el lugar de la esperanza.

---

<sup>1100</sup> Zambrano, M. *Los bienaventurados*, *Op.cit.* p.112

<sup>1101</sup> Paz, O. *La búsqueda del comienzo*, *Op.cit.* p.36

<sup>1102</sup> Maillard, C. *La creación por la metáfora*, *Op.cit.* p.174

Los escritos que conforman sus delirios se mueven en el terreno de la ambigüedad continua, en el zigzaguo de la palabra que a uno le lleva lejos. La ambigüedad conforma para Zambrano, precisamente acompañada de la enajenación, las dos condiciones que acompañan la vida humana<sup>1103</sup>. Es en este sentido como la malagueña entiende el delirio, como aquello primigenio, pues “el delirio, (es) principio de la poesía”<sup>1104</sup>. Zambrano confía en la palabra irracional de la poesía precisamente porque ésta “quiere fijar lo inexpresable, porque quiere dar forma a lo que no la ha alcanzado: al fantasma, a la sombra, al ensueño, al delirio mismo”<sup>1105</sup>.

La poesía es encuentro. Pero ¿es búsqueda?. ¿Hay una búsqueda consciente del poeta en el territorio de las palabras o hay un encuentro fortuito, una progresiva inundación de representaciones que el escritor exorciza mediante el verso? ¿Y qué hacer cuando el exorcismo no es completo?, “pero entonces ¿qué hacer con este corazón ardiendo, con este corazón ávido que sin cesar estaría persiguiendo sombras?”, se preguntaba Aimée<sup>1106</sup>. Probablemente el poeta busque, con las uñas del deseo, con su lengua que no es capaz de decirse, con las herramientas que le ofrecen las figuras poéticas; y probablemente también al extender la mano para abarcar la palabra buscada se queden prendidas otras palabras a su palma. Porque el poeta es ciego y en su imposibilidad de ver radica precisamente su hallazgo, su verdad, su mirada.

Escribe la de Vélez “La penumbra es algo musical. Habría que cerrar los ojos, como hacen los ciegos o los que ven a medias, para oír la música. La música del pensamiento. La música del pensamiento sobrepasa, pues que lo enhebra, el ir y venir de la memoria, esa loca memoria”<sup>1107</sup>. Las notas de un método siempre fueron, en efecto, notas musicales, teclas que el recuerdo pulsaba, un recuerdo que trataba de fabricar un pasado que diera a nacer otro futuro posible.

---

<sup>1103</sup> Zambrano, M. *Los sueños y el tiempo*, *Op.cit.* p.869

<sup>1104</sup> Zambrano, M. *El Hombre y lo Divino*, *Op.cit.* p.165

<sup>1105</sup> Zambrano, M. *Hacia un saber sobre el alma*, *Op.cit.* p.115

<sup>1106</sup> Extracto ya citado de la primera novela de Marguerite *El detractor* en Lacan, J. *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, *Op.cit.* p.172

<sup>1107</sup> Zambrano, M. *Notas de un método*, *Op.cit.* p. 123

La escritura del delirio en Zambrano se establece de este modo cercana a la escritura automática de los surrealistas y también a la escritura espontánea que elaboraran Kerouac o Ginsberg. Escritura con la que el poeta norteamericano escribió *Howl* en 1955, del que hemos tomado un fragmento para iniciar este capítulo. Aullido es el canto delirante de Ginsberg compuesto a golpe de tecla en la máquina de escribir. En este sentido, la escritura casi musical análoga a la improvisación del jazz que ejercían estos escritores, se halla también cercana a la concepción zambraniana del delirio como lugar de escritura. Kerouac, decía, llegaba al decir puro de la letra siguiendo el primer pensamiento que llegaba a su cabeza y desechando todos los demás. El resto surgía como por impulso, para acompañar, sostener el sonido de las teclas de la Remington. Zambrano acentuaría el pensamiento como lugar musical en su hibridación con la poesía. En este sentido la música, infierno puro, conjura y rescata la memoria. La memoria, la reminiscencia que era esencial en este pensamiento musical zambraniano. Hacíamos referencia al hablar de la confesión, a la vital importancia de la reminiscencia en la escritura de Proust, pues irrumpía en el escribir y multiplicaba los tiempos, como si de un juego de espejos se tratara. La escritura del delirio en este sentido es también confesional pues se sirve de las reminiscencias para contar la historia de otra manera. Esto, lo hemos ido viendo, resulta fundamental en la obra de Zambrano. Ya apuntaba María Luisa Maillard a “su originaria intuición de la poesía como *memoria*”<sup>1108</sup>. Lo vimos en la primera parte al tratar al sueño como ruina y como despertar de la historia, en relación con el corpus de Benjamin. Lo vimos también en la segunda parte al hablar de los lugares de la confesión y el viaje que proponen una escritura periférica pero a la vez comunitaria, lugar del *munus* donde la polis se hace cargo de la palabra.

La filósofa propone recuperar la intimidad que la historia ha fagocitado, a golpe de vida y de música, a golpe de poesía. La escritura delirante es por ello para la poeta la escritura de los vencidos, la escritura que trata de volver a escribir lo perdido, lo sacrificado. La escritura del delirio es Antígona entrando en la tumba. De

---

<sup>1108</sup> Maillard, M.L. *La literatura como conocimiento y participación*, Lleida, Scriptura, 1997 p.89

hecho inicialmente pretendía la filósofa titular su Antígona como “Delirio y muerte de Antígona”<sup>1109</sup>, pues el monólogo con el que comienza la obra es claramente delirante. La Antígona que nos presenta Zambrano en 1967 es una mujer que decide ir contra las leyes de la ciudad, sumida en el delirio por el amor y la muerte de Polinices. Mas la Antígona de Zambrano no es la de Hegel, ni la de Ricoeur o Lacan<sup>1110</sup>, la Antígona de Zambrano no se suicida en la cueva, sino que aprovecha ese espacio para hallarse. No puede quitarse la vida quien no ha dispuesto nunca de ella, así lee Zambrano a Antígona como una mujer entregada siempre a la voluntad de los otros. Por ello la entrada a la cueva supone para ella un segundo nacimiento, pues se afirma así su ser, su voluntad, su palabra<sup>1111</sup>. Antígona no puede morir, no le espera la muerte en aquella tumba, sino el tiempo que ha quedado detenido entre ambas. Escribe Virginia Trueba “Los delirios son sobre todo un lenguaje, un modo de decir/escribir que permite a Zambrano dar forma a los restos de una esperanza fracasada”<sup>1112</sup>.

---

<sup>1109</sup> Trueba Mira en Zambrano, M. *La tumba de Antígona, Obras Completas III, Op.cit.* p.1102

<sup>1110</sup> Hago referencia a algunas de las interpretaciones que se han realizado sobre el mito. Como sabemos Hegel ilustra su *Fenomenología del espíritu* con Antígona. Ricoeur recogerá esta interpretación y profundizará en el componente ético y el conflicto moral como fundante del ser humano en *Sí mismo como otro*. Mientras que Lacan, lo vimos, incide en su *Seminario VII* en una Antígona vista a través del deseo.

<sup>1111</sup> La lectura de Zambrano coloca a Antígona en un lugar activo y no pasivo. En este sentido, desde otra perspectiva muy distinta, Judith Butler también situará al personaje de Sófocles en el lugar del límite, un lugar de empoderamiento que denuncia la estructura dialéctica al presentar el componente performativo de la palabra hallada. Butler aborda esta tragedia desde Lévy-Strauss y la estructura del parentesco como lenguaje, en Lacan. El acercamiento de Zambrano pretende denunciar la razón dialéctica, mas la española procede a través de la dialéctica y la teología negativas, así como de la mística. En ambos casos, no obstante, la figura de Antígona como mujer queda acentuada. Sin alejarme más de la senda, ofrezco sencillamente las palabras de Butler. La lectura paralela sería un ejercicio interesante. Escribe Butler: “¿Quién es Antígona dentro de esta escena y qué vamos a hacer con sus palabras, convertidas en acontecimientos dramáticos, actos realizativos? Ella no pertenece a lo humano, pero habla su lenguaje. Actúa, aunque se le ha prohibido la acción, y su acto apenas es una simple asimilación de una norma existente. Y cuando actúa, como quien no tiene derecho a actuar, altera el vocabulario del parentesco que es precondition de lo humano, e implícitamente se plantea la cuestión de cuáles deben ser en realidad esas condiciones. Antígona habla desde el lenguaje del derecho del que está excluida, participando en el lenguaje de la reivindicación con el cual no es posible ningún tipo de identificación final. Si ella es humana, entonces lo humano ha entrado en catacresis; ya no conocemos su uso correcto. Y en la medida que ocupa el lenguaje que nunca puede pertenecerle, ella funciona como un quiasmo dentro del vocabulario de las normas políticas. Si el parentesco es la precondition de lo humano, entonces Antígona es la ocasión para un nuevo campo de lo humano” Butler, J. *El grito de Antígona*, traducción de E. Oliver, Barcelona, El Roure, 2001 p.110

<sup>1112</sup> Trueba Mira en la presentación a Zambrano, M. *La tumba de Antígona, Op.cit.* p.1102



La lectura que hace la de Vélez de esta figura es la lectura de la esperanza ofrecida a través del amor y el desprendimiento. Se trata de una historia que sucede además antes de que el poeta y el filósofo bifurcaran sus caminos, por lo que verso y razón caminan de la mano. En este ejercicio de razón piadosa y poética Zambrano adelgaza el papel de Creonte, disminuyendo la voz del opresor, del poderoso; y le da mayor relevancia a los hermanos. De hecho la voz de Ismene resuena, vigorosa y no sumisa. Las hermanas no se enfrentan, porque cada una ocupa su lugar en la tragedia, parece decirnos Zambrano que dedicó esta obra a Araceli. Araceli a la que llamaba en ocasiones también Antígona. Ullán cuando las conoció entendió que ambas lo eran, ambas encerradas en aquella casita en medio del bosque del monte Jura, mirándose, buscando las palabras, rumiando el sacrificio, buscando la tierra con la que cubrir a Polinices.

La intensidad de este texto no halla palabra. Y sin embargo palabras no le faltan a Antígona en el momento en que entra en la tumba. El tamiz místico cristiano con el que la filósofa desgrana el mito no es casual. La relectura dramática que propone Zambrano se dirige precisamente hacia la escritura del delirio como reconciliación, de España, de Europa, de la vida y la razón, de la realidad y la mística.

“Y ¿qué me dices tú, luz del Sol de los vivos? Sí, ahora lo sé, todos los amaneceres iba a tu encuentro, luz pura de la mañana, te ponías rosa, roja a veces, eras la Aurora. Yo esperaba de ti la palabra y sólo me dabas el Sol, día tras día, el Sol. Nunca llegué a oírte; de aquel silencio tan blanco de tu ser nunca vi nacer la palabra. Te encendías, no para darla, te encendías sólo por el Sol..., sólo por el Sol te encendías, sólo el Sol me dabas. Y ahora ¿vienes a decirme algo, luz del Sol? Si al fin te oyese, si me dieras esa palabra, una sola, que viniera derecha al fondo de mi corazón, allí donde, ahora lo sé, ninguna palabra, ni la de mi juez, ni la de mi hermana, ni la del amor, nunca ha llegado; donde no entró palabra alguna, ni llanto ni gemido, donde ni siquiera llega criatura viviente: ni el mugido del toro, ni el canto de la alondra, ni el poderoso arrullo del mar llegó nunca, ni nada de la vida. Tu palabra, luz, sin que yo la entienda, dámela, luz que no me dejas. La palabra nacida en ti y no ese Sol”<sup>1113</sup>

---

<sup>1113</sup> Zambrano, M. *La tumba de Antígona*, *Op.cit.* p.1130

La búsqueda de la palabra de Antígona, según la entiendo, es la misma que años después la filósofa enunciará en *Los bienaventurados*, la última obra suya que vio publicada, al escribir “seres humanos habitantes de nuestro mundo, nuestro mismo mundo y de otro ya a la par; corona de la condición humana que al quedarse sólo en lo esencial de ella, en su identidad invulnerable, se aparecen como criaturas de las aguas misteriosas de la creación a salvo de la amenaza del medio y de la desposesión del propio ser. Los bienaventurados son seres de silencio, envueltos, retraídos de la palabra. Salvados de la palabra camino van de la palabra única, recibida y dada, sida, camino de ser palabra sola ellos”<sup>1114</sup>. Los bienaventurados están en el mundo moderno retenidos, así lo entiende la filósofa, mas son condensación de la condición humana. Este lugar es el lugar del asceta pero también el de algunos filósofos y por supuesto es el lugar de algunos poetas, todos ellos personas, verdaderos autores como incide Zambrano, “condenados así a no darse más que en su obra”<sup>1115</sup>.

Escribía Rilke dirigiéndose a la figura del poeta:

“Y así, trabajando, eres el dardo lanzado con mano maestra: unas leyes te reciben de manos de la que te lanza como un dardo y se precipitan contigo hacia el blanco...

¿Qué cosa podría ser más certera que tu vuelo?”<sup>1116</sup>

“Sé un dardo. Sé un dardo. ¡Sé un dardo!” concluye Rilke<sup>1117</sup>. Bienaventurados los que sufren, parafrasea la filósofa, los que se padecen, los que asumen el vacío desde el que nacen, los que echan en falta la palabra perdida y a su encuentro caminan. Se trata, como reflexiona Carmen Revilla, de la palabra liberada del lenguaje “que viene a ser la meta del pensar zambraniano”<sup>1118</sup>. Esta palabra que es una isla en la constelación zambraniana, “palabras en archipiélago” como escribía René Char<sup>1119</sup>.

---

<sup>1114</sup> Zambrano, M. *Los bienaventurados*, *Op.cit.* p.64

<sup>1115</sup> *Ibíd.* p.67

<sup>1116</sup> Rilke, R. *El testamento*, versión española de F. Formosa, Madrid, Alianza, 2003 p.59

<sup>1117</sup> *Ibíd.* p.61

<sup>1118</sup> Revilla, C. *La palabra liberada del lenguaje*, *Op.cit.* p.12

<sup>1119</sup> Char, R. *La palabra en archipiélago*, traducción al cuidado de J. Riechmann, Madrid, Hiperión, 2007. Véase también Trueba, V. “Lo irreal intacto y lo real devastado” *Op.cit.* p.208

Hablaba Platón equiparando el lenguaje de la inspiración con el lenguaje de la posesión y también Zambrano nos dirá algo muy parecido “el poeta tiene lo que no ha buscado y más que poseer, se siente poseído”<sup>1120</sup>.

Esta posesión, que entendemos ejercida por la palabra ¿nos permitiría hablar también de un sujeto poetizado en vez de poseído? Si Lacan no se consideraba poeta sino poema no estaría este giro falto de respaldo. No obstante Zambrano acentuará siempre la condición del hombre como poeta originario, entendiendo que él puede tomar la palabra, aunque sea a través del delirio, al borde de la aurora, la persona puede acceder a la palabra, a la escritura de lo aún posible.

---

<sup>1120</sup> Zambrano, M. *Filosofía y Poesía*, *Op. cit.* p.41

## A modo de conclusión

Este texto partía de una intención poética que era la de abrir senderos, formular preguntas, compartir la interrogación que el sujeto le hace a la palabra. Esa era su intención y su intuición, pues se ha ido guiando, casi al tacto, poniendo palabras allí donde el texto las reclamaba. Quizá en ese sentido haya cuestiones que se hayan dejado sin mencionar o explorar. Todo obedece al zigzagueo de la aproximación poética. Por ello las conclusiones no pretenden cerrar la radical apertura del texto sino contribuir a recorrer su fisura, su hiancia. En este sentido son conclusiones inconclusas que dirigen la mirada hacia el horizonte de aquello que no dijeron. Aunque algo, a su pesar, hayan dicho a lo largo de este recorrido en el que espero se hayan quedado conmigo. Ese es el objetivo de este texto, que se queden, que nos quedemos a compartir la pregunta que ha sido y es poesía. Mas, como apremia el deber de ceñirnos a la materia, indicaremos en unas pinceladas aquello que de esta investigación nos llevamos.

1. Comenzábamos inicialmente este trabajo distinguiendo entre dos estados: ojos cerrados y ojos abiertos. Según hemos ido desbrozando capítulo a capítulo quizá hayamos comprendido que tal distinción no era del todo necesaria, tal como señalaba Calderón. No obstante la hemos mantenido, siendo la noche uno de los cortes fundamentales que representa para el sujeto poético lo indecible. Al fin y al cabo de eso se trata, de lo indecible, de aquello que por no poder decirse se bordea una y otra vez, verso en ristre. Lo indecible era ya la noche y el sueño para los antiguos, así comenzábamos desarrollando en la introducción de la primera parte. En la introducción descubrimos a los gemelos Hypnos y Thánatos que han ido, tea en mano, iluminando los caminos que salían a nuestro encuentro. A Hypnos y Thánatos se le habrán de añadir más tarde Dyonisos, Eros, Orfeo... La cultura clásica griega ha respaldado este trabajo en algunos de los recodos más complejos,

haciéndonos ver una vez más, que el sujeto lleva pronunciando la misma palabra desde el nacimiento de la humanidad. Es el término nacimiento, de hecho, un concepto que también ha acompañado a este trabajo. Irrumpía al hablar del sueño como alumbramiento, segundo nacimiento humano, así lo entendía Zambrano. La filósofa española ha sido nuestro asidero en esta senda. Hemos recurrido una y otra vez a ella y aún le faltarían a este texto cientos de páginas para poder dar cuenta de su obra tal como merece. El amor, el amor hacia la poesía, hacia lo que planteaba Zambrano, Freud, Lorca, Jung, Lezama, Lacan, Valente...se nos ha ido colando por todas las costuras de este texto que hemos cosido como si de una pequeña muñequita de trapo se tratara. El amor, el deseo, el placer, el gozo, han relampagueado furiosamente a lo largo de toda esta investigación. En nuestra mano ha estado calmarlos, alimentarlos, darles palabra y margen a un lado y otro. Quizá en algunas ocasiones les hayamos amordazado en exceso, quizá en otras hubiera sido preferible hacerlos callar. Pero el texto enuncia al sujeto más allá de la enunciación, y hay algo que rebosa, que se cuela entre los caracteres de las letras, impregnando al texto de algo que no es sólo el texto. Escribir, aunque uno reflexione e investigue, aunque uno cite y se documente; escribir nos conduce siempre a ese algo que rebosa. Y no hemos podido ni querido evitarlo. Zambrano enunciaba desde su razón poética a la escritura como pensamiento y como método de acción. La razón poética de Zambrano, que nos ha servido de título, ha sido fundamental en la redacción de este texto. De ella nos hemos servido y hacia ella se ha dirigido el texto una y otra vez. Ha tratado esta investigación de no evitar la vida, pese a que en ocasiones la razón no deje muchas otras opciones, ha tratado este texto de caminar, viajar, confesar, delirar y soñar, sobre todo soñar.

2. Recorriamos el sueño en la primera parte de este periplo de la mano de tres pensadores a él enhebrados: Freud, Jung y Zambrano. A Freud arribábamos a través del magnetismo animal, desarrollado en Alemania a principios del s.XIX, que veíamos muy similar a las prácticas que efectuaban los antiguos griegos y egipcios en las llamadas curas del sueño. La importancia del magnetismo animal y el posterior magnetismo romántico residía, así lo entendimos, en la posición activa

que tomaban los pacientes en la cura, posición totalmente nueva en la historia de la medicina. Esta posición activa en la cura nos llevaba a la posición del habla dentro de la cura que, por ende, generaba una posición de escucha. Esta dinámica, este diálogo, lo generó el sueño. La búsqueda de la voz que propicia la comunicación del sueño llegaría a través del cuerpo, del cuerpo médicamente silenciado durante siglos. El magnetismo romántico nos dejaba dos ideas fundamentales: en primer lugar el hecho de que sea precisamente mediante la creación la vía por la que la paciente es reconocida en el proceso terapéutico. Pues comprendimos que había creación en la visión, había palabras y no sólo eso, sino la experiencia de un cuerpo que se manifestaba, que hablaba, que era ya él todo texto. Esta verdad médica, pensemos, se hallaba también en la verdad corporal de la histérica, la producción del cuerpo que bajo el sueño se retuerce. Vimos que era justo expresar que ahí también había manifestación, creación. Pues observamos un emerger del cuerpo que desbordaba la práctica hipnótica, vuelto hacia fuera, pura exterioridad e interioridad, pura creación. En segundo lugar señalamos específicamente que fuera bajo el sueño, que el sueño debiera mediar en esta creación que era emerger corporal inconsciente. A través del sueño el sujeto buscaba y encontraba su *locus* de enunciación en el proceso de la cura. Algo que volveríamos a encontrar, ya de manera pronunciada, en Freud. Posteriormente sería Lacan el que se referiría a este lugar en el que las histéricas habían accedido a la revelación. Destacaba Lacan ese saber que a través de este *locus* en la cura se manifiesta como ese no saber que se dice, ese inconsciente que habla, ese decir de la histérica mediante las palabras que le faltan. El término que atesoramos es el de revelación.

3. Vimos, de esta manera, cómo Freud había comenzado practicando la hipnosis y la sugestión para acabar abandonándola a los pocos años. No obstante, antes de enfrentar su propio camino, el analista descubrió, de la mano de la sugestión, algo que acompañará al psicoanálisis ya para siempre, el “ensalmo de la palabra”<sup>1121</sup>. Esta concepción del potencial de la palabra ha guiado toda nuestra

---

<sup>1121</sup> Freud, S. “Tratamiento psíquico (tratamiento del alma) (1890)”, *Op.cit.* p.115

investigación. A través de la hipnosis Freud arriba a lo que serán dos de los puntales que iban a recorrer toda su práctica: la palabra y los sueños. Una palabra que emerge a través de los sueños. Freud estaba descubriendo la importancia de la palabra que es capaz de producir efectos en el otro. Una palabra que alivia, una *poiesis terapéutica*. Llegábamos mediante este desarrollo poco a poco al sueño creador, concepto que desarrollaría Zambrano. Explorábamos en esta primera aproximación, no obstante, su vertiente terapéutica que sin embargo dejaba claro el importante componente de revelación y develamiento del fenómeno onírico. En ese sentido advertíamos de la posibilidad de que el sueño fuera *poiesis sintomática y sintagmática* (*sintogmática* si quisiéramos así expresarnos). En el relato del sueño hallábamos así mismo una reelaboración de esta creación. En la elaboración secundaria hallábamos pues dos momentos, uno que remite al propio sueño, incognoscible, cerrado como la costra de un molusco. Y un segundo momento en el que el sujeto, ya despierto, relata su sueño. Entendimos que al pronunciar un sueño el sujeto elige una determinada palabra y no otra, un adjetivo y no otro. Pese a tratarse de una construcción espontánea o precisamente por ello, el relato del sueño nos parecía ya creación poética. De hecho nos preguntábamos si podríamos hablar incluso de un específico género literario de igual modo que lo fue por ejemplo el género de las visiones en la Edad Media. Del mismo modo nos referíamos también a la asociación libre como método poético debido a la relevancia de la poesía que late en la asociación. Contemplábamos la poesía implícita en el hecho analítico en el sentido que pueda tener el que una paciente asocie libremente cadenas y cadenas de representaciones mientras el analista busca en ocasiones la figura poética inserta en cada uno de los eslabones. El hilo que une sueño y poesía iba en nuestra investigación quedando cada vez más visible, más manifiesto. Por ello subrayábamos la importancia de las dos equivalencias que Lacan halló en los mecanismos del sueño, entendiendo la condensación y el desplazamiento como las figuras de la metáfora y la metonimia. El sueño como rebus, del que hablaba Freud, nos parecía que situaba al fenómeno onírico en el mismo plano que la escritura, elaborando así, diríamos, una retórica de lo onírico. Esa perspectiva sería en la que más tarde profundizaría Lacan. Estábamos

de acuerdo entonces en seguir a Freud y Lacan al calificar el sueño de escritura, no sólo porque una vez relatado pueda ser interpretado al pie de la letra, sino también porque es sin duda una escritura automática en la que se nos escribe por dentro.

4. Seguíamos de esta manera cosiendo la analogía entre sueño y creación y de Freud caminábamos hasta Jung. Para el suizo los sueños formaban parte de su ser en la misma proporción que lo hacían sus pensamientos en vigilia, y mostraban además un *continuum* entre la psique individual y la psique colectiva. Es en Jung, que hereda nociones de Maeder y Flournoy, donde la dimensión artística del fenómeno onírico toma mayor importancia. Maeder y Jung, apoyándose en la concepción freudiana del ‘sueño como trabajo’, perciben en este soñar inicial del individuo un potencial de expresión, un trabajo necesario que se origina en la intimidad de la noche y que el artista posteriormente convierte en expresión para su comunidad. Al igual que Freud, Jung pone énfasis en la fantasía como vía de satisfacción de los deseos, mas incorpora la perspectiva de Maeder a la ecuación, lo que acercaba el sueño al espectro de la creación pura.

Dijimos entonces, siguiendo en esto a Maeder, que el artista soñaba en voz alta. Es por ello por lo que Maeder concebía el sueño como una verdadera forma de expresión, una “primitiva obra de arte”<sup>1122</sup>, concepción con la que estamos de acuerdo. Mas entonces nos preguntamos ¿qué hace el artista con esta visión, con esta obra de arte primitiva? Pues los sueños, reales, enormes, inmensas criaturas medidas en la cuenca de los ojos, portan una verdad y un cosmos genuinamente peligroso. Y es por ello necesario hacer algo con ellos. Entendimos entonces que el poeta escribe sus sueños para compartir la visión pero también para hacerla manejable, para tallarla, tótem. Así, la manufacturación de los sueños que el poeta convierte en obra les aporta de nuevo un lecho, un límite, una posible lectura. El creador necesita aportar tierra a esta visión, a esta imagen primordial y lo hace por medio de otras imágenes y de otros símbolos. Así logra que esta visión, tan cercana peligrosamente a algo real, pueda ser asimilada a otras imágenes y símbolos. La

---

<sup>1122</sup> Maeder, A. *The Dream Problem*, *Op. cit.* p. 21



creación poética hace digerible la visión. El método de la “imaginación activa” de Jung hacía énfasis precisamente en la importancia de permanecer al pie del sueño, que implica también quedarse al pie de la ensoñación, del delirio, de la proyección, del fantaseo y especialmente relevante para nuestra senda, a los pies de expresiones artísticas como la poesía. Entendimos que estas expresiones eran vitales a la hora de abordar al sujeto, para explorar y para, desde Jung, tratar una cura.

5. Abordamos entonces el proceso de la individuación en Jung en tanto transformación simbólica realizada a través de la imaginación, donde el alma iba, poco a poco, encontrando el camino psíquico hacia el ‘sí mismo’. Este proceso, este camino, es lo que concebía Jung como un proceso de centrado, un nuevo centro de la personalidad, de expresión simbólica. Se trataría, como vimos, de una autorrealización, un devenir individuo, un regreso a una unidad interior en la que tiene también su importante lugar el mundo circundante, el cosmos. La integración del sí mismo con el mundo exterior era precisamente uno de los objetivos de este proceso. El sujeto que sueña torna hacia sí, así lo entendíamos, pero después de haber mirado el fuera, lo otro. Reconocer la colectividad del sí mismo formaba parte del proceso que convierte a la persona en individuo, es decir en aquello que ya no es divisible. Los sueños trabajando al sujeto en su dormir irían poco a poco ayudando a recorrer este camino, trazando un nuevo centro, acercando progresivamente la persona al individuo. Este trabajo conforma otra de las escrituras del sueño, que hemos ido abordando desde distintas perspectivas, entendiendo que todas ellas apuntan al sueño como experiencia fundamental, como primera escritura vital. En Freud nos aproximábamos desde un enfoque y en Jung lo hacíamos desde otro, no obstante en ambas aproximaciones hallábamos un saber. Esta es otra de las reflexiones importantes de esta investigación que implica extender la mano hacia el otro, sin reparos teóricos, entendiendo que siempre tiene algo que decirnos.

6. Una vez presentadas las teorías de Freud y Jung incorporamos a la tesis la perspectiva de Zambrano, que no habría ya de abandonarnos. Zambrano utiliza algunas de las más relevantes nociones analíticas como inhibición, inconsciente, subconsciente, resistencia etc. Admito que no era consciente, hasta esta

investigación, de la huella que tanto Freud como Jung marcaron en los desarrollos teóricos de la pensadora. Este ha sido uno de los grandes hallazgos de esta tesis. Si bien es cierto que la filósofa elabora sus propios desarrollos. Uno de los desarrollos que comparto es la noción, contraria al analista, de un estrato subconsciente responsable de la creación. El sueño creador, una de sus mayores teorías, giraba en torno a este estrato, pues creía Zambrano que el subconsciente guarda verdad, verdad radical, verdad vital encarcelada, enquistada. Se conformaba de este modo como la sede de la poesía en potencia, topos poético sin duda.

Esta relevancia de la creación y la crítica a la libido de Freud será lo que acercará a la filósofa a Jung, pues además encuentra en éste una psicología que no niega el contacto con lo divino, dimensión fundamental que nos ha acompañado a lo largo de todo nuestro recorrido. La teoría de Jung servirá para sostener parte del pensamiento de Zambrano sobre el sueño. Es en el sueño zambraniano donde confluyen dos de los grandes ríos de pensamiento de los dos últimos siglos, la fenomenología y el psicoanálisis. Por ello nos llamó tanto la atención la original y evocadora concepción que elabora la filósofa, que incardina dimensiones místicas, ontológicas y estéticas. La investigación sobre los sueños es especialmente relevante en la medida en que remite a la creación por la palabra, una creación que conduce a la “realización de la persona”, propuesta por Zambrano como alumbramiento, segundo nacimiento que se efectúa de manera activa, mediante la asimilación y comprensión de la forma-sueño. Esta es la *metanoia* que la acción poética del sueño conjuraba. El paralelismo con el proceso de individuación de Jung nos resultó obvio y en ello incidimos extensamente.

7. El sueño quedaba entrecosido en la obra de Zambrano a otra de sus mayores preocupaciones: el tiempo. Vimos pues que ya Freud hacía referencia a la atemporalidad del sueño, desarrollo que adopta Zambrano para poder profundizar en los distintos tiempos que el fenómeno onírico y creativo conjugan. Comprendimos entonces otro de los paralelos fundamentales de esta tesis: el sueño y el poema como creaciones insertas en otra lógica temporal. Entendimos entonces que del mismo modo que el sueño flotaba en la atemporalidad, el poema imitaba ese

movimiento. La creación poética inauguraba así otro tiempo, un intratiempo pues se hallaba encarnado en sí mismo. Un otro tiempo para poder decir. Lo retomáramos al hablar del lugar de la confesión al explorar la multiplicidad de tiempos que podían abrir obras como las de Proust, por ejemplo. La obra de Proust que concebíamos junto a Zambrano como una obra confesional, también hacía coincidir el tiempo de la escritura con el tiempo del mundo. Proust, advertimos, rescataba la anécdota tornándola acontecimiento, en este sentido fue como interpretamos su origen confesional. En la confesión entenderíamos algo que ya habíamos visto en el sueño, y es que el tiempo de la creación es la creación misma. Así es, entendimos, como el poeta atrapa el tiempo.

8. El conocimiento que vertía el sueño quedó tempranamente en nuestra investigación anudado de este modo a la confesión. No obstante había algo en el sueño que hacía de este “entrañamiento” que es el soñar también un extrañamiento. Este juego entre dentro y fuera, entraña y extraña conjugadas en el ritmo, se nos reveló como un movimiento casi trascendental. Lo característico del sueño residía ahí, en ese conflicto de límites que es caída y a su vez ascenso. En ese sentido nos aproximamos a la visión de Zambrano y Nancy sobre la gravedad del sueño que consigue borrar las fronteras de interioridad y exterioridad del sujeto que sueña. Zambrano destacaba dos escalas, la del sueño como escala descendente y la del despertar como escala ascendente. En ese sentido entendimos la importancia que este momento privilegiado encarnaba en la teoría del sueño de la filósofa. El momento en que se rozan fugazmente estas escalas, este entrañamiento y extrañamiento, es el momento del despertar, al que concedimos un importante lugar en nuestra investigación. Pues entendíamos que es el momento en el que uno sale de la propia víscera para tocar, por un momento, la víscera del mundo. El sueño se establecía así como tiniebla creadora, como limo originario que clamaba por un otro despertar. Entró entonces en nuestra tesis la Aurora, como figura fundamental de la obra de Zambrano, cuyos ecos hallábamos en Nietzsche y Böhme. La Aurora como lugar de escritura y esperanza, guía de la constelación del despertar, que tanto en Zambrano como en Benjamin, vimos enlazada a la dimensión ética. Aquello que el

sueño pone de nuevo en el mundo, no puede sino ser entendido en términos éticos. Por ello localizamos al poeta como representante de la constelación del despertar. El poeta, así lo entendería también el surrealismo, fabricaría su lugar de escritura a mitad de camino de la realidad y el sueño. Leímos de este modo a Zambrano junto a Benjamin pues ambos entendían la relevancia del despertar como potencia humana de la comunidad. Este lugar en ambos pensadores establecía un vínculo con otra lectura y escritura de la historia. El despertar simbolizaba para ambos ese anhelado otro hacer con la historia, que en Benjamin cursaba a través del fragmento y en Zambrano a través del poema humano del sueño.

9. En la segunda parte de nuestra investigación incidimos en la escritura en vigilia, en aquello que el poeta pierde o gana al despertar. Hablábamos por ello en esta segunda parte de la *poiesis* y lo que no hay, en referencia a la operación constante de ausencia y presencia que implica el vivir del sujeto. La creación, como veíamos en el sueño, comprende mucho más allá del cuerpo del poema. Abarca también la mano del poeta, mano en constante movimiento, acción pura, trascendencia de la palabra. Propusimos entonces los lugares de la confesión, el viaje, el hueco y el delirio, que conformaron los capítulos de la segunda parte, como lugares de escritura que captaran este movimiento. Entendimos que pese a poder hallar otros lugares, en los seleccionados se condensaba gran parte de la problemática de la creación. Han resultado además ser lugares vecinos, que se cosen unos a otros, solapándose, invadiéndose, pero particularmente, acompañándose.

El conflicto de límites que ya enunciamos a través del sueño volvía a hacer aparición en todos los lugares de escritura propuestos. Esta intuición nos acompañaría ya durante toda la investigación y ha resultado ser una de las más importantes. Pues entendimos a raíz del sueño que la escritura se daba siempre en un campo fronterizo, en la tierra del *entre*, entre la ausencia y la presencia, entre el canto y el silencio, entre el nacimiento y la muerte. La escritura habitaba los hiatos, las fisuras, siempre atópica, siempre arañando mechones al límite. Pidiéndole a la letra más de lo que ésta podía darle. La palabra habilitaba el lugar, lo fabricaba a través de robarle briznas al límite, y en esa creación le otorgaba al sujeto un espacio

de posibilidad. Espacio de posibilidad que ha sido vital en el desarrollo de esta investigación, pues nos ha permitido formular el germen del lugar como lugar de escritura.

10. Uno de los límites más importantes es el que marca la exterioridad y la interioridad del sujeto. Lo vimos al abordar el lugar de la confesión. La confesión, como género literario, era uno de los géneros que Zambrano abogaba por recuperar. Desde San Agustín exploramos la interioridad como espacio que creaba específicamente esta escritura. De hecho, algo fundamental en la teoría de la filósofa y que hemos compartido, es que el conocimiento del sí mismo adviene en múltiples ocasiones de la mano de la escritura. Por ello Zambrano insiste en recuperar la confesión, porque implica un decir desde lo más íntimo, un saber cotidiano, un conocimiento engendrado por la vida, algo que vertebra la razón poética de la filósofa. Una razón poética que trataba de reconciliar el binomio entre el filósofo y el poeta. Esta propuesta ha guiado también nuestros pasos y esperamos haber conseguido algo cercano.

La confesión como género literario implica recuperar un otro hacer con el pensamiento y con la escritura. Así lo entendía Zambrano y así lo hemos entendido también nosotros al valorar su lugar en esta senda. La experiencia emergía en esta razón como vía de conocimiento, ya desbrozada por Ortega, a la que nuestra investigación se prendía rauda. Pues responde también a una determinada posición ética ante el vivir y el escribir que hemos ido persiguiendo a lo largo de la tesis. La comunidad, la polis, emergía de este modo con fuerza en esta concepción, pues se trataba de compartir, verbo fundamental, un saber a partir de la propia experiencia, a través de la propia escritura, operación que necesariamente a uno le devela ante los suyos. La transmisión es, lo veíamos, esencial en estos géneros híbridos que pretendían desvelar un saber y compartirlo. Compartirlo aún a riesgo de saber que aquello que se comparte es el interior de la propia vida. Compartirlo precisamente por eso. Teniendo en cuenta además, y esto es importante, que la interioridad no es necesariamente agradable. Pues es cierto que la hemos colocado como lugar de escritura privilegiado, reflejo de un profundo crear, mas vimos a través de algunos

poemas que puede resultar también desasosegante, angustiosa, desgarradora. Uno no tiene por qué desear vivir dentro de su confesión. Ésta es una de las heridas eternas del escritor. El poeta es un ser afectado por su propio canto y la experiencia del cantar, lugar de la piedad atravesado. Piedad del hablar para que el otro escuche. Razón poética mediadora entre el sí mismo y la comunidad.

Nos sorprendió hallar ya en la poesía de Safo la prehistoria de la creación, pues con ella se inauguraba el estatuto del 'yo', del deseo y de la interioridad, en la poesía griega. Hallamos entonces varias analogías entre la obra de Safo y las posteriores confesiones de San Agustín o la obra confesional a su modo de Proust o Silvia Plath. Esta hibridación de sustratos poéticos se ha efectuado a lo largo de la tesis para recalcar esta voz poética que recorre al ser humano desde sus orígenes hasta la modernidad. Evidentemente hay diferencias de estilo, de cánones, de modas, como da cuenta de ello la literatura comparada. En nuestra senda hemos tratado, no obstante, de no acentuar específicamente estas diferencias e insertar los poemas en un continuo con el fin de hacer emerger una trenza poética ya desde Safo hasta Valente. Darnos cuenta de que efectivamente es posible este trenzar ha sido también otro de los hallazgos fundamentales de esta senda.

No hemos pretendido, sin embargo, dejar a un lado lo concreto, más bien al contrario. Lo concreto es la vida de cada uno, esa escritura. La rosa de Juan Ramón Jiménez, la de Stein, el caballo de Lorca, la magdalena de Proust, lo particular encuentra su camino. Eso pone de relieve Zambrano mediante su método poiético. La personal historia, la revelación elemental que adviene a través de la experiencia humana, esa escritura.

11. Remarcábamos en la confesión la importancia del verbo compartir, testimoniar. Algo que hallábamos también en la escritura en el lugar del viaje. A este respecto, nos alineamos rápidamente junto a Miguel Marinas que afirmaba con sencillez que la condición fundamental del poeta es la de "ir y venir y traer"<sup>1123</sup>. Son estos tres verbos las tres grandes acciones del poeta de las que ha ido dando cuenta

---

<sup>1123</sup> Marinas, J.M. "La civilidad del poeta"

esta tesis. El viaje, muy cercano también al sueño, transforma imperceptiblemente al sujeto y le demanda una escritura, así lo entendimos. Demanda una escritura pues mueve las fronteras del sujeto, trastoca de nuevo sus límites y pide palabra que arraigue en la grieta. Recorrimos así el mundo de la mano de Marco Polo, hasta llegar a los diarios de viajes de los escritores románticos. Y hallamos en ellos la voluntad de compartir ese movimiento del límite, esa transformación del sujeto. Transformación del sujeto pues entendimos que el viaje, al igual que el sueño, también nos escribía por dentro de una manera particular, pues se trata de una escritura que de alguna manera fragua la subjetividad del viajero. La escritura trata de tomar parte del viaje, de hacer 'con' el viaje, importante esta preposición y esencial en todos los desarrollos de nuestra senda.

Hallábamos también de este modo un componente importante del lugar de escritura del viaje, su dimensión terapéutica, de la que vimos como ejemplo desde Montaigne hasta Lorca. Esta terapéutica del viaje implicaría de este modo que nuestro inconsciente también viaja y por ello participa posteriormente de nuestra transformación y de la consecuente creación. El hecho de que el inconsciente viaje suponía por ejemplo que Lorca no pudiera dejar de recordar a Fuente Vaqueros en el estómago de Harlem. Lo que evidentemente, entendimos, hacía emerger una especial escritura, marcada por la rememoración en tierra extraña, de nuevo entraña y extraña comunicándose. En el caso de Lorca observamos cómo el viaje a Nueva York sirvió para espolear su escritura, sacándole de una importante crisis y haciendo emerger *Poeta en Nueva York*, un poemario absolutamente anfibio y maravilloso. Con este ejemplo lo que queremos poner de manifiesto es la importancia del lugar del viaje como lecho instigador de una otra escritura.

Una otra escritura que buscaban ya los paseantes, los vagabundos, los *flâneurs*. Quisimos retomar esta figura para señalar la importancia del movimiento, del perderse entre las calles, como enajenado por la urbe. Oponíamos de este modo la figura del *flâneur* y la del viajero, pues muchas son sus diferencias, para deslizarnos sin embargo a la innegable impronta poética de ambos. El vagabundeo poético de Baudelaire remitía también a gestar otra escritura, en movimiento, en el interior de

una soledad urbana, relacionándose indirectamente con la historia. En este sentido volvía el sueño a hacerse un hueco en nuestra senda.

12. Mas hay un viaje que no se efectúa por placer, así nos referíamos al exilio. Exilio que ilustrábamos desde Dante hasta Zambrano pretendiendo así sugerir la inmensidad histórica del desarraigo. Un desarraigo que gestaba, no obstante, una creación. *La Divina Comedia*, la gran obra de Dante, fue escrita enteramente en el exilio. Este desgajarse de lo propio siempre alumbraba una escritura. La de Zambrano, la de Machado, la de Gelman, Onetti, Salinas, Sánchez Vázquez, Cernuda... la condición de exiliado empapa la creación desde la propia creación del mundo y la expulsión del huerto del Edén. De hecho, como señalamos, el considerado como el primer poema en lengua castellana, *El Cantar del Mío Cid*, ya comienza a la salida de la tierra, en el entre infinito al que nos arroja el exilio. Es por ello el lugar del exilio un lugar fértil de escritura pues conjura una creación que quizá de no haberse producido el desgajamiento no se habría dado. El Cid sale de Vivar, tornando incrédulo la cabeza, esta escena condensa en gran medida este lugar de escritura. Pues hay contemplación en el poema del exiliado, un mirar constante hacia atrás, hacia lo que uno creía propio. Mas el Cid rápidamente echa a cabalgar camino de Burgos, y así también lo hace el poeta al escribir, pues se escribe hacia delante, mirando hacia atrás, añorando y penando, pero la escritura alumbraba siempre hacia delante. En ese sentido salva al exiliado. Por más que el poema apunte constantemente hacia la tierra que se dejó atrás, pues la escisión ha quedado marcada a tinta. Pese a que el poeta necesite escribir una y otra vez sobre esa cicatriz, para tratar de entenderla y asimilarla. Pese a todo ello, el poema alumbraba hacia delante.

Por ello María Zambrano amaba su exilio, pues amaba la creación de toda una obra escrita en la grieta, en el desarraigo, en el mirar constantemente hacia atrás y hacia delante. La creación que posibilitó su obra, la entendimos por ello en términos de libertad, libertad que da el saberse lejos, libertad que da asumir el deseo, deseo de regresar.



13. Esta escritura en la grieta que implicaba el exilio se suma sin embargo a la escritura en la grieta que es toda escritura. Aquí tocamos ya el lugar del hueco, que vimos, estaba íntimamente emparentado con el lugar de la interioridad y también con el del destierro. Una de las conclusiones que han emergido de manera natural es esta falta de fronteras permanentes y rígidas en torno a los lugares de escritura y en torno a los géneros literarios. Si bien es cierto que ya la intención primera de la tesis anunciaba un fondo poético inherente a cualquier género, el recorrido realizado nos permite reafirmarnos en esta posición. Pues los lugares de escritura que hemos presentado se han ido dando la mano, el relevo, quedando imbricados, indiferenciados incluso en algunos de sus recodos. Esto nos lleva a entender la creación como lugar polimorfo, de géneros y lugares plurales y permeables.

14. El hueco surgía, como el sueño, unión de extraña y entraña, conflicto perenne de límites. Quisimos abordar por ello el hueco como lugar natural y originario de la escritura que aboca ésta a su imposibilidad. Sobre esta idea se sostiene por completo esta tesis. Pues entendemos que los senderos del hueco nos conducen irremediabilmente a aquello que es imposible de escribir, a la costra, al ombligo del hueco como un ombligo del sueño que nos dice que ya no hay más, que a partir de ahí es todo ya infranqueable. El lugar del hueco es por excelencia el lugar de la creación pues el lenguaje es un animal de trinchera, hiancia en medio de la batalla, batalla ya toda ella. Es en el lugar del hueco donde los límites de la palabra penetran con mayor violencia en el que habla, que va poco a poco enmudeciendo, hasta el murmullo. Murmullo poético que emerge del no poder decir. Murmullo que es canto, canto en la caverna, canto en el poema.

Recorrimos de la mano de Lacan la función de esa hiancia que torna humano al ser. Un ser cuya estructura fundada desde el hiato no tiene contacto sino con esa oquedad. Una oquedad en la que suceden cosas, en la que el inconsciente se acomoda sin llegar nunca a encajar. Este es el lugar de la palabra que por no poder escribirse no cesa de no hacerlo. *Das Unerkannte*, lo no reconocido. En esta senda seguíamos a Freud y posteriormente a Lacan que enfatizaba el prefijo *Un-* para acentuar la imposibilidad, el límite radical de la doble negación, algo que

enlazábamos con el ombligo, costura del Sujeto que nos ha servido de guía a lo largo de esta investigación. Concebíamos de este modo al ombligo como punto de conexión interrumpida, raíz del lenguaje vetado hacia sí mismo, escisión de la carne que era toda. El ombligo es imposible atravesarlo porque es un punto. Punto que sostiene y a la vez se queja de la escisión del sujeto. Esta idea ha sido central en la investigación y nos ha permitido sostener los lugares de la escritura, de una escritura necesaria que nace como falla, como pliegue en torno al ombligo, que es nudo y agujero.

15. Ante este hueco emergía el lugar de la prótesis que hacía referencia al malestar de la palabra, al lenguaje como prótesis. Lenguaje que es paradójicamente la prótesis y la manquedad. Por ello el sujeto halla siempre su fisura. Ya desde el niño que empieza a formar palabras, pues en la medida en que encuentra un hay, encuentra también un no hay. El desgarró se produce en el encuentro, que es más bien un eterno desencuentro. Esa es la paradoja del lenguaje. El resto se resume en una búsqueda. Búsqueda que hemos tratado de perfilar en esta tesis. Búsqueda nuestra imitando la búsqueda primigenia. Búsqueda que, como ser hablante, el sujeto realiza mediante la sublimación, que implica edificar construcciones que cerquen el vacío. Abordamos esto desde Lacan al proponer tanto un poeta como un poema que emanan en torno al vacío, al hueco. Así entendimos la sublimación en este trabajo. Es por ello un hueco fundante, una cavidad fértil, “una nada que hace nacer”<sup>1124</sup> como la entendía también bellamente Zambrano. En este sentido tanto Lacan como Zambrano siguen la creación *ex-nihilo* sobre la que ya reflexionara Heidegger. Es esta creación que es vaciamiento del sujeto, la que proponen nuestras tesis. Un vaciamiento que ha dado título a esta investigación, un vaciamiento que es acción, movimiento del vacío, agitación del árbol que cede sus frutos. Vaciamiento que implica hacer con el hueco, hacer para el hueco, hacer hueco para que advenga la palabra, presencia necesaria, don y rapto, pilar de esta tesis. El vaciamiento, así lo entendimos, era aquello que ocurría en la naturaleza humana del sujeto, sujeto que

---

<sup>1124</sup> Zambrano, M. *El Hombre y lo Divino*, *Op.cit.* p.213

sentía que este vaciamiento se ensanchaba más y más a lomos del poema.

Las confluencias y divergencias de Zambrano y Lacan en la segunda parte de esta investigación han resultado también un evocador hallazgo sobre el que se sostiene gran parte de este recorrer nuestro. Zambrano se aproximaba al hueco, a la ausencia, como ausencia de lo divino, ante lo que defendía el potencial humano que aún latía en un hombre semidivinizado, en ese dios con prótesis del que también hablaba Freud. Se entrecruzaban necesariamente los senderos de esta ausencia con el malestar de la palabra. No obstante Zambrano siempre defendió el lugar primordial de la creación poiética como lugar de esperanza ante esta ausencia. Esa esperanza, de una u otra manera, ha acompañado los caminos de esta tesis. Pues la función de la creación implica alumbrar un nuevo objeto, que incluso puede hacer desaparecer al que alumbraba. Y pese a todo, uno alumbraba. Así entendimos desde un inicio la esperanza en esta palabra poética. Pese a que el hueco, como lugar de escritura, no sea un lugar apacible, no sea un lugar de contención, sino de desprendimiento. Pese a todo hay poema, hay alumbramiento, lo que nos conduce inevitablemente a este lugar de escritura piadosa y esperanzada. Pues la palabra es desgarrar, sí, fragmentación de aquello que podía ser uno; pero también es lo que acompaña. Función esencial del lenguaje, acompañar. La palabra también es lo que intenta traducir la viscera. Espero que sea esta una de las conclusiones más importantes que entresaquemos de esta investigación. La que incide en el desgarrar, sí, pero en el desgarrar que la propia creación en comunidad ayuda a sobrellevar. El desgarrar que es develar y comunicar lo develado, pues ese es el hueso de la poesía. Cuyo tuétano reside en que en la mayoría de ocasiones más que lo escrito, más que ese objeto nuevo que en el mundo aparece gracias a la escritura, más que el objeto nunca asido, se trata de colocar el desasimiento en el lugar de las cosas. El vaciamiento del sujeto resuena constantemente en ese desasimiento poético, en esa dolorosa creación humana.

16. Introducíamos el último capítulo, el lugar del delirio, profundizando en la tesis doctoral de Lacan en la que el analista declaraba la fértil escritura de Aimée como fenómeno asociado a su paranoia de autocastigo. El analista observó que una

vez que la vivencia delirante se hubo desvanecido, la escritura de la paciente, antes torrencial, comenzó a escasear. Por este motivo su tesis fue encumbrada en primer lugar por el surrealismo, pues enlazaba el delirio con la creación. Esta ligazón la hallábamos ya presente en los antiguos y sigue ocupando su lugar hoy día. El lugar del delirio remitirá, así lo entendía el surrealismo, a la escritura fragmentaria de lo aún posible. El surrealismo confiaba en hacer emerger un texto emancipado de lo sujeto, por ello alababan a Aimée como poeta surrealista, pues había sido capaz de escribir saliéndose del surco, *de-lirando*.

Partíamos desde aquí para enunciar el lugar del delirio, no obstante, alejado de la terapéutica. Pues la forma delirante supone para Zambrano un registro de escritura, un género literario propio. La escritura en el delirio es una escritura del resto, del fragmento, de la ruina, pues es una escritura del sueño, del nacimiento de la persona a través del sueño y la palabra. Zurcimos finalmente esta tesis desarrollando el lugar del delirio en la obra de la filósofa pues entendimos que era nuestra manera de arribar a puerto, ofreciendo una esperanza. El delirio era para la filósofa el primer lenguaje y por ello se hermanaba al sueño y emergía en nuestra investigación como el *pre-* del resto de lugares. Zambrano hallaba en la escritura delirante, igual que hallaba el surrealismo, la herramienta con la que combatir la cerrazón de la razón, la opresión social y política, el delirio histórico de la realidad. La filósofa proponía así recuperar la intimidad que la historia había fagocitado, a golpe de vida y de música, a golpe de poesía enajenada. La escritura delirante ocupa por ello en el final de esta tesis el lugar de escritura de los vencidos, el lugar de la esperanza creadora donde la escritura trata de volver a escribir lo sacrificado. El lugar de escritura del delirio permitía tratar de burlar el marco dialéctico, así lo entendía Zambrano, y así lo hemos concebido, rozando la utopía y la esperanza, al proponerlo como lenguaje combativo, de la experiencia, de la vida, de la polis.

La enajenación de la vivencia, efectuada a través del automatismo de la escritura, pretendía inundar de vida y poesía a la razón discursiva. Por ello la escritura en el lugar del delirio es lo que queda, es la materialización de la propuesta de la razón poética zambraniana donde la entraña reclama su lugar. Se trata de

conseguir que la vivencia delire, de modo que sea ella la que escriba, sin mediación de lo sujeto. Ese es el decir que el delirio hace posible. Por ello es el lugar de la esperanza, el lugar que permite reescribir lo perdido, allí donde se manifiesta la aurora de la palabra, profunda acción humana.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adler, A. *Conocimiento del hombre*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1975
- Adler, A. *El carácter neurótico*, Barcelona, Planeta, 1993
- Adonis, *Sufismo y surrealismo*, traducción al cuidado de J. M. Pierta Vílchez  
Madrid, Ediciones del Oriente y Mediterráneo, 2008
- Aguinis, M. “Una magistral iluminación” en Spector, E., Fonagy, P., Figueria, S.A.  
(Ed.) *En torno a Freud “El poeta y los sueños diurnos”*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999
- Ajmátova, A., Tsvetáieva, M. *El canto y la ceniza*. Antología, selección y traducción de  
M. Zgustova y O.García Valdés, Barcelona, Debolsillo, 2008
- Alberti, R. *Antología poética*, Buenos Aires, Losada, 1999
- Alexandrian, S. *Le surréalisme et le rêve*, París, Gallimard, 1974
- Alighieri, D. *La Divina Commedia. Inferno*. Milano, Mondadori, 2005
- Allen, J. *Middle Egyptian. An introduction to the Language and Culture of Hieroglyphs*,  
Cambridge, Cambridge University Press, 2000
- Allouch, J. *El psicoanálisis ¿es un ejercicio espiritual?*, Respuesta a Michel Foucault,  
traducción al cuidado de Silvio Mattoni, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2007
- Allouch, J. *El Amor Lacan*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011
- Anónimo, *Cantar de Mio Cid*, edición, estudio y notas de Alberto Montaner para la  
RAE , Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011
- Anzieu, D. *Une peau pour des pensées*, París, Clancier-Guénaud, 1986
- Anzieu, D. *El autoanálisis de Freud y el descubrimiento del psicoanálisis vol.1* , Buenos  
Aires, Siglo XXI, 2004
- Apollinaire, G. *L’Enchanteur pourrissant*, París, Gallimard, 1921
- Aranguren, J.L. “Los sueños de María Zambrano” *Revista de Occidente*, nº35, 1966
- Arendt, H. “Walter Benjamin. 1892-1940”, *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona,  
Gedisa, 1990, pp.139-191
- Arendt, H., Heidegger, M. *Letters 1925-1975*, ed. U. Ludz, San Diego, Harcourt, 2004

- Aristóteles, *Poética*, en traducción de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974
- Aron, L. "From Hypnotic Suggestion to Free Association: Freud as a Psychoterapist, circa 1892-1893", *Contemporary Psychoanalysis*, 32:1, 1996, pp.99-114
- Arquiola, E., Montiel, L. *La corona de las ciencias naturales. La medicina en el tránsito del siglo XVIII al XIX*, Madrid, CSIC, 1993
- Artemidoro, *La interpretación de los sueños*, Madrid, Gredos, 2002
- Assoun, P.L *Freud y Nietzsche*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986
- Assoun, P.L. *Freud y Wittgenstein*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992
- Aubert, J. "Ponencia en el Seminario de Jacques Lacan", en Lacan, J. *Seminario XXIII*, Buenos Aires, Paidós, 2006
- Austin, J.L. *How to Do things with Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1975
- Bachelard, G. *El aire y los sueños*, México, Fondo de cultura económica, 2003
- Baños Orellana, J. *La novela de Lacan. De neuropsiquiatra a psicoanalista*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2013
- Baroja, P. "Hacia lo inconsciente", *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1951
- Barthes, R. *La muerte del autor* en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, traducción de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1987
- Barthes, R. *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI, 1993
- Barthes, R. *El Placer del texto*, traducción al cuidado de N. Rosa, Madrid, Siglo XXI, 2007
- Barthes, R. *Diario de duelo*, México, Siglo XXI, 2009
- Bartoli-Anglard, V. *Le surréalisme*, París, Nathan, 1989
- Bataille, G. *La literatura como lujo*, Madrid, Versal, 1993
- Bataille, G. *La literatura y el mal*, traducción de L. Ortiz, Barcelona, Nortésur, 2010
- Bataille, G. *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 2010
- Baudelaire, C. *Las flores del mal*, Madrid, Visor, 2010
- Baudelaire, C. *Las flores del mal*, traducción al cuidado de Ana María Moix, Barcelona, Mateu, 1970
- Baudelaire, C. *Spleen de París*, traducción de Pablo Oyarzun, Santiago de Chile, LOM, 2008

- Begué, M.F. *Paul Ricoeur: la poética del sí mismo*, Buenos Aires, Biblos, 2003
- Béguin, A. *El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía frances*, . México, Fondo de Cultura Económica, 1994
- Béhar, H., Carassou, M. *Dadá. Historia de una subversión*, Barcelona, Península, 1996
- Benjamin, W. *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989
- Benjamin, W. *Libro de los Pasajes*, Edición de Rolf Tiedemann, Madrid, Akal, 2005
- Benjamin, W. “La bella durmiente”, *Obras completas Libro II*, Vol.1, traducción de J. Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2007
- Benjamin, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Obras completas*, libro I, vol.2, Madrid, Abada Editores, 2008
- Benjamin, W. *Sobre el concepto de historia*, Obras, libro I, vol.2, Madrid, Abada Editores, 2008
- Berger, J. *Esa belleza*, traducción de Jaime Priede, Madrid, Bartleby editores, 2005
- Bergson, H. *La evolución creadora*, traducción de J. A. Míguez, Madrid, Aguilar, 1963
- Bermejo, V. “Freud y el psicoanálisis en la psicología española de los años cincuenta” *Revista de Historia de la Psicología*, vol.14, nº3-4,1993, pp. 225-269
- Bermejo, V. “La difusión de las ideas de Freud y del psicoanálisis en los primeros años de la dictadura franquista” *Revista de Psicología Universitas Tarraconensis*, vol.XXI, nº1-2, 1999 pp.112-126
- Bigardi, S. “La hegemonía del sueño:la importancia de la experiencia onírica en la existencia” *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, nº8, 2007, pp.6-15
- Bishop, P. *The Dionysian Self: C.G. Jung's Reception of Friedrich Nietzsche*, New York, de Gruyter, 1995
- Blanchot, M. *El espacio literario*, traducción de V. Palant y J. Jinkis, Madrid, Nacional, 2002
- Blanchot, M. *El libro por venir*, traducción al cuidado de C. de Peretti y E.Velasco, Madrid, Trotta, 2005
- Blanchot, M. *La parte del fuego*, traducción de I. Herrera, Madrid, Arena, 2007
- Blanchot, M. *La conversación infinita*, traducción de I. Herrera, Madrid, Arena, 2008



- Blas de Aritio, F. A. "Hacia una historia del psicoanálisis". *Estudios de Psicología*, nº8, 1981, pp.116-133
- Bloch, E. *El Principio Esperanza*, vol. 1, ed. de Francisco Serra, Madrid, Trotta, 2007
- Bloom, H. *El canon occidental: La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, 1997
- Bloom, H. *La compañía visionaria - William Blake*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 1999
- Bloom, H. *La Compañía Visionaria – Wordsworth, Coleridge y Keats*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2003
- Bloom, H. *Giacomo Leopardi en Genios: un mosaico de cien mentes creativas ejemplares*, Bogotá, Editorial Norma, 2005
- Bloom, H. *La ansiedad de la influencia*. traducción al cuidado de J. Alcoriza y A. Lastra, Madrid, Trotta, 2009
- Blumemberg, H. *Trabajo sobre el mito*, Buenos Aires, Paidós, 2004
- Borges, J.L *Antiguas literaturas germánicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951
- Borges, J.L. *Obra poética 2*, Madrid, Alianza, 1998
- Braunstein, N. *el Goce: un concepto lacaniano*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006
- Breton, A., Éluard, P. *Diccionario abreviado del Surrealismo*, Siruela, Madrid, 2003
- Breton, A. *Manifiesto Surrealista en Antología (1913-1966)* selección y prólogo de Marguerite Bonnet, México, Siglo XXI, 2004
- Breton, A. *Los vasos comunicantes*, Siruela, Madrid, 2005
- Breton, A. Schuster, J. *Arte poética*, traducción de S. García Peláez y L. López-Farjeat, México, Los libros de Homero, 2007
- Breuer, J. y Freud S. *Sobre el mecanismo psíquico de fenómenos histéricos: comunicación preliminar (1893)* en *Obras Completas II*, Buenos Aires, Amorrortu, 2007
- Brown, F., Driver, S.R, Briggs, C. *A Hebrew and English Lexicon of the Old Testament*, London, Oxford University Press, 1968
- Buck-Morss, S. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, traducción de N. Rabotnikof, Madrid, Visor ( La balsa de la medusa), 1995
- Bundgard, A. *Más allá de la filosofía*, Madrid, Trotta, 2000

- Butler, J. *El grito de Antígona*, traducción de E. Oliver, Barcelona, El Roure, 2001
- Calvino, I. *Las ciudades invisibles*, traducción de A. Bernárdez, Madrid, Siruela, 2012
- Calvino, I. *Seis propuestas para el próximo milenio*, traducción al cuidado de A. Bernárdez y C. Palma, Madrid, Siruela, 2014
- Camacho Guizado, E. *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos 1969
- Caracciolo, E. Introducción en Blake, W. *Antología bilingüe*, Madrid, Alianza, 2009
- Carles, F., Muñoz, I., LLor, C., Marset, O. *Psicoanálisis en España (1893-1968)*, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2000
- Caro Baroja, J., Temprano, E. *Disquisiciones antropológicas*, Madrid, Istmo, 1985
- Carpintero, H. y Mestre, V. *Freud en España. Un capítulo de la historia de las ideas en España*, Valencia, Promolibro, 1984.
- Carson, A. *Decreación*, traducción de J. L. Clariond, Madrid, Vaso Roto, 2014
- Carson, A. *Eros. Poética del deseo*, traducción al cuidado de Inmaculada C. Pérez Parra, Madrid, Dioptrías, 2015
- Cassirer, E. *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económico, 1968
- Castilla del Pino, C. “Aspectos epistemológicos de la crítica psicoanalítica” en Clancier, A. *Psicoanálisis, Literatura, Crítica*, Madrid, Cátedra, 1976
- Cerezo, P. “La muerte de Dios, la Nada y lo Sagrado en María Zambrano”, *María Zambrano: La visión más transparente*, Madrid, Trotta, 2004
- Cernuda, L. *Intermedio (fragmentos para una poética)*, Valencia, Pre-textos, 2004
- Chacón, P. “La pintura como lugar de revelación en María Zambrano” *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, nº16, 2015
- Char, R. *La palabra en archipiélago*, traducción al cuidado de J. Riechmann, Madrid, Hiperión, 2007
- Cicerón, *De Oratore*, traducción de J.J. Iso, Madrid, Gredos, 2002
- Cioran, E.M. “Una presencia decisiva”, recogido en *El pensamiento de María zambrano*, Madrid, Zero, 1983
- Cirlot, J.E. *Poesía 1966-1972*, edición de Leopoldo Azancot, Madrid, Editora Nacional, 1974

- Colinas, A. "Poesía y psicoanálisis", *Del pensamiento inspirado*, Vol.II, Salamanca, Junta de Castilla y León.
- Colinas, A. *El río de sombra. (Treinta años de poesía, 1967-1997)*, Madrid, Visor, 1999
- Colinas, A. *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid, Siruela, 2008
- Crabtree, A. *From Mesmer to Freud*, New Haven, Yale University Press, 1993
- Cuevas del Barrio, J. "El posicionamiento de Sigmund Freud ante el Surrealismo a través de su correspondencia con André Breton", *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, 2013, pp. 277-293
- Dalí, S. *El mito trágico del Angelus de Millet*, Barcelona, Tusquets, 1983
- Dalí, S. *Vida secreta de Salvador Dalí*, Madrid, Ediciones Dasa, 1981
- Damon, F., *A Blake Dictionary. The ideas and symbols of William Blake*, Providence, University Press of New England, 1988
- Dauven, J. *Los poderes de la Hipnosis*, Madrid, Plaza & Janés, 1969
- Deleuze, G., Guattari, F. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, traducción al cuidado de U. Larraceta, Valencia, Pre-Textos, 2002
- Deleuze, G. *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2005
- Deleuze, G. "Devenir Música", *Nombres. Revista de Filosofía*, Córdoba, nº1, Diciembre de 1991, pp.105-115
- Derrida, J. *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1986
- Derrida, J., Soussana, G., Nouss, A., *Decir el acontecimiento ¿es posible?*, Madrid, Arena Libros, 2006
- Derrida, J., *Dar (el) tiempo. 1. La moneda falsa*, traducción de C. de Peretti, Barcelona, Paidós, 1995
- Dickinson, E. *Poemas*, edición bilingüe de Margarita Ardanaz, Madrid, Cátedra, 2010
- Didi-Huberman, G. *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*, traducido por J. Salabert, Madrid, Losada, 2005
- Díez de Velasco, F. "Mircea Eliade y Eugenio d'Ors (y el arquetipo)", *Revista de Ciencias de las Religiones*, nº12, 2007, pp.81-112

- Douglas, C. *El contexto histórico de la psicología analítica*, en Young Eisendrath, P. y Dawson, T. (ed.) *Introducción a Jung*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 57- 80
- Drazien, M. “Joyce et l’élanguages”, *La célibataire*, nº27, 2013
- Druet, A. “Ecos socioculturales de la introducción del lacanismo en España”, *Cahiers de LIRICO*, (4), 2008, pp.165-174
- Druet, A. “Historiografía del psicoanálisis en España (1975-1985)”, *Archivos de Psiquiatría*, 69 (3), 2006, pp.197-217
- Dunny, A. “À propos du sonnet de Lacan *Hiatus irrationalis*”, *L ’Unebévue*, nº 17, 2001
- Duras, M. “Entrevista a Francis Bacon”, *Zona Erógena*, nº12, 1992. Publicada en *La Quinzaine littéraire*, 1971.
- Durkheim, E. *Clasificaciones primitivas*, Barcelona, Ariel, 1996
- Eliot, T. S., *La aventura sin fin*, edición de A. Jaume, traducción de J. A. Montiel, Barcelona, Lumen, 2011
- Eliot, T.S., *Poesías reunidas*, traducción al cuidado de José María Valverde, Madrid, Alianza, 2006
- Ellenberger, H. *El descubrimiento del inconsciente: historia y evolución de la psiquiatría dinámica*, Madrid, Gredos, 1976
- Erwin, E. (Ed.) *The Freud Encyclopedia. Theory, Therapy, and Culture*, New York, Routledge, 2002
- Esquilo, *Prometeo encadenado*, en *Tragedias*, traducción de B.Perea Morales, Madrid, Gredos, 1993
- Eurípides, *Heracles*, en *Tragedias II*, traducción de Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 1995
- Felipe, L. *Nueva antología rota*, Madrid, Akal, 2008
- Fittko, L. *Mi travesía de los Pirineos*, Barcelona, Aleph, 1988
- Flournoy, T. *Des Indes à la planète Mars*, París, Seuil, 1983
- Fornieles, J. *Correspondencia José Lezama Lima- María Zambrano - María Luisa Bautista*, Sevilla, Espuela de Plata, 2006
- Foucault, M. “¿Qué es un autor?”, *Litoral*, abril 1998

Foucault, M. *El pensamiento del afuera*, traducción de M. Arran Lázaro, Valencia, Pre-textos, 2014

Foucault, M. *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France (1973-1974)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007

FREUD, S. *Obras Completas*, ordenamiento de J. Strachey, traducción de J. L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1978-1985, 24 Vols.

- “Apéndice. Prólogo a la segunda edición alemana” (1896), *Obras Completas I*
- “Trabajos sobre hipnosis y sugestión” (1888-92) *Obras Completas I*
- “Prólogo a la traducción de H. Bernheim, De la suggestion”, *Obras Completas I*
- “Hipnosis (1891)” *Obras Completas I*
- “Proyecto de psicología 1950 [1895]” *Obras Completas I*
- “Tratamiento psíquico (tratamiento del alma) (1890)” *Obras Completas I*
- “Un caso de curación por hipnosis (1892-1893)” *Obras Completas I*
- *Estudios sobre la histeria (J.Breuer y S.Freud) (1893-1895) Obras Completas II*
- *La interpretación de los sueños, Obras Completas IV y V*
- “El creador literario y el fantaseo” en *Obras Completas IX*
- “La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna” *Obras Completas IX*
- “El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen”, *Obras Completas vol.IX*
- “Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico”, *Obras Completas XII*
- “El uso de la interpretación de los sueños en el psicoanálisis”, *Obras Completas XII*
- “Lo inconsciente” *Obras Completas XIV*
- “Complemento metapsicológico a la doctrina de los sueños”, *Obras Completas XIV*
- “Contribución a la Historia del Movimiento Psicoanalítico”, *Obras Completas XIV*
- “25ª conferencia La angustia” *Obras Completas XVI*
- “Lo ominoso”, *Obras Completas XVII*
- “Un recuerdo de infancia en *Poesía y Verdad*”, *Obras Completas XVII*
- *Más allá del principio de placer, Obras Completas XVIII*

- *Psicología de las masas y análisis del yo, Obras Completas XVIII*
- “Psicoanálisis y telepatía”, *Obras completas XVIII*
- “Algunas notas adicionales a la interpretación de los sueños en su conjunto”  
*Obras completas XIX*
- “Inhibición, síntoma y angustia” en *Obras Completas XX*
- “Presentación autobiográfica (1925[1924])”, *Obras Completas XX*
- “¿Pueden los legos ejercer el psicoanálisis?” *Obras completas XX*
- “El malestar en la cultura”, *Obras Completas XXI*
- “30ª conferencia Sueño y ocultismo”, *Obras Completas XXII*
- *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis, Obras Completas XXII*
- “La descomposición de la personalidad psíquica”, *Obras Completas XXII*
- “Análisis terminable e interminable” *Obras Completas XXIII*
- “Esquema del psicoanálisis” en *Obras Completas XXIII*
- “La escisión del yo en el proceso defensivo” en *Obras Completas XXIII*

Freud, S. *Cartas a la novia*, Barcelona, Tusquets, 1969

Freud, S. *The Freud/ Jung Letters. Correspondence between Sigmund Freud and C. G. Jung*  
editado por William McGuire, Princeton, Princeton University Press, 1974

Freud, S. *Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904)*, editadas por Jeffrey Moussaieff Masson,  
traducción de J.L Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1986

Freud, S. *Cartas de Viaje 1895-1923* Edición a cargo de Chrisfield Tögel, traducción  
de C.Martín, Madrid, Siglo XXI, 2006

Freud, S. *Cartas de juventud*. Edición de Ángela Ackerman, Barcelona, Gedisa, 2009

Frey-Rohn, L. *De Freud a Jung*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991

Gamoneda, A. *El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huerga y Fierro editores, 1997

Gárate, I., Marinas, J.M. *Lacan en español*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003

García de Frutos, H. “James y Freud: convergencias y divergencias alrededor del  
inconsciente”, *Revista de Historia de la Psicología*, 31 (2-3) 2010

García de la Hoz, A. *Goethe en Freud. Afinidades electivas*, Madrid, Editorial de la  
Universidad Complutense de Madrid, 1991

- García de la Oz, A. "Freud en Castellano", *Libros (Revista de la Sociedad Española de Crítica de Libros)*, nº36, 1985, pp. 2-9
- García Gual, C. *Antología de la Poesía Lírica Griega siglos VII-IV a.C*, Madrid, Alianza, 1998
- García Gual, C. *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza Editorial, 2010
- García Lorca, F. *Obras completas I*, Edición de Miguel García- Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996
- García Lorca, F. *Obras completas III*, Edición de Miguel García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996
- García Lorca, F. *Canciones de cuna españolas, Obras Completas vol. VI*, edición de Miguel García Posada, Madrid, Akal, 1994
- García Lorca, F. *Bodas de sangre*, Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1975
- García Lorca, F. *Poeta en Nueva York*, Madrid, Cátedra, 2016
- García Posada, M. *Lorca: Interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal, 1981
- García Valdés, O. "Cruz negra sobre fondo blanco" en Ajmátova, A., Tsvetaíeva, M. *El canto y la ceniza*, Barcelona, Debolsillo, 2008
- García Valdés, O. *Y todos estábamos vivos*. Barcelona, Tusquets, 2007
- García-Abrines, L. "Baroja y el automatismo subconsciente", *Revista Hispánica Moderna*, University of Pennsylvania Press, nº1/2, 1969
- Garcilaso de la Vega, *Obra Completa*, ed. G. Suazo Pascual, Madrid, Edaf, 2004
- Gay, P. *Freud: Vida y legado de un precursor*, Barcelona, Paidós , 2010
- Gilman, S. (et.al.) *Hysteria beyond Freud*, University of California Press, 1993
- Goethe, W. *The West-Eastern Divan*, Toronto, University of Toronto, 1980
- Goethe, *Fausto*, edición bilingüe, Penguin Random House, 2016
- Goethe, W. *Viaje a Italia*, tomo I, Traducción al cuidado de Fanny G. Garrido , Madrid, Biblioteca Clásica, 1891
- Goldenberg, N. "A feminist critique of Jung", *Signs*, vol.2, n.2, University of Chicago
- Gómez Sánchez, C. *Freud y su obra. Génesis y constitución de la Teoría Psicoanalítica*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2002
- Góngora, L. *Antología poética*. Edición de Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009

- González García, E. "Unamuno y Freud, dos antropologías y un mismo método"  
*Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, nº29, 1994, pp.69-90
- Guillaumin, J. *Los sueños y el yo*, Buenos Aires, Paidós, 1981
- Hakl, H.T. *Eranos, an alternative intellectual history of the twentieth century*, New York, Routledge, 2014
- Hegel, G.W.F *Fenomenología del Espíritu*, edición bilingüe de A. Gómez Ramos, Madrid, UAM ediciones, Abada, 2010
- Heidegger, M. "Hölderlin y la esencia de la poesía" en *Arte y Poesía* , Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1978
- Henry, M. *Genealogía del psicoanálisis*, Madrid, Síntesis, 2002
- Hernández, M. *El hombre y su poesía*, Madrid, Cátedra , 2010
- Hesíodo, *Teogonía*, traducción de L.Segala, Barcelona, Teorema, 1984
- Hesse, F. *Paseos por Berlín*, Madrid, Errata Naturae, 2015
- Hillman, J. *Los sueños y el inframundo*, Barcelona, Paidós, 2004
- Hillman, J. *Re-imaginar la Psicología*, Madrid, Siruela, 1999
- Hoffman, Y. (Ed.) *Poemas japoneses a la muerte*, traducción de E. Moga, Barcelona, Ediciones DVD, 2000
- Hölderlin, F. *Doce poemas*, versión y prólogo de José María Valverde, Madrid, Ediciones Rialp, 1999
- Hölderlin, F. *Ensayos*, traducción de E. Martínez Marzoa, Madrid, Hiperión, 1977
- Hölderlin, F. *Poemas de la locura*, Madrid, Hiperión, 1994
- Homero, *Iliada*, versión bilingüe de F.J. Pérez, Madrid, Abada, 2012
- Homero, *Odisea*, traducción de J.L.Calvo, Madrid, Cátedra, 2015
- Huberman, D. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011
- Hugo, V. *Viaje a los Pirineos y Los Alpes*, Ed. de Juan Pedro Bator, Barcelona, Alhena Media, 2012
- Huidobro, V. *Obra poética*. Edición crítica coordinada por Cedomil Goic, Madrid, Alcca XX, 2003



- Hulak, F. "Schizographie, l'avant-garde d'un symptôme", *L'Évolution Psychiatrique*, Oct. 2015
- Huskinson, L. *Nietzsche and Jung. The Whole Self in the Union of Opposites*, New York, Brunner-Routledge, 2004
- Ibarlucía, R. "Estudio preliminar", en Aragon, L. *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Biblos, 2004
- Ibn 'Arabī, *Turyuman*, edición de Nicholson, Londres, 1978
- Iversen, M. *Beyond Pleasure*, The Pennsylvania State University Press, 2007
- Jaén i Urban, G. *El paisaje urbano de Nueva York en la obra escrita de Federico García Lorca*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2014
- Jakobson, R. *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984
- Jakobson, R. y Halle, M. "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos", en *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Ayuso, 1973
- James, W. *Principios de Psicología*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989
- Janés, C. María Zambrano. *Desde la sombra llameante*, Madrid, Siruela, 2010
- Jaspers, K. *Psicopatología General*, Buenos Aires, Beta, 1977
- Joiner Gates, E. "Anotaciones a la canción de La toma de Larache por Pedro Díaz de Rivas" en *Revista de Filología Española*, vol.XLIV, nº1/2, 1961 pp.63-92
- Jones, E. *Vida y obra de Sigmund Freud*, 3 Vols. Buenos Aires, Horme, 1997
- Joyce, J. *Ulises*, traducción de F. García Tortosa y M. L. Venegas, Madrid, Cátedra, 2004
- JUNG C. G. *Símbolos de Transformación*, Buenos Aires, Paidós, 1982
- *Los complejos y el inconsciente*, Madrid, Alianza 1974
  - *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, Buenos Aires, Paidós, 1990
  - *Recuerdos, sueños, pensamientos*, ed. por Aniela Jaffé, Barcelona, Seix Barral, 1996
  - *On active imagination*, Princeton, Princeton University Press, 1997
  - *La práctica de la psicoterapia: contribuciones al problema de la psicoterapia y a la psicología de la transferencia*, Madrid, Trotta, 2006
  - *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires, Paidós, 2009
  - *Sobre la psicología y patología de los así llamados fenómenos ocultos*, *Obra Completa*

Vol1, Madrid, Trotta, 2007

- “El análisis de los sueños”, *Obras Completas Vol.4*, Editorial Trotta, Madrid, 2000
- “El análisis de los sueños” , *Obras Completas Vol.4*, Editorial Trotta, Madrid, 2000
- “Cuestiones psicoterapéuticas actuales (Correspondencia C.G. Jung /R. Loÿ)” , *Obra Completa Vol.4* , Madrid, Trotta, 2000
- “De la esencia de los sueños”, *Obras completas Vol.8*, Madrid, Trotta, 2003
- “La función trascendente”, *Obras Completas Vol. 8*, Madrid, Trotta, 2003
- “Sobre la energética del alma” en *Obras completas Vol.8*, Madrid, Trotta, 2003
- “Puntos de vista generales acerca de la psicología de los sueños”, *Obras completas Vol.8*, Madrid, Trotta, 2003
- “La estructura del alma”, *Obras Completas Vol.8*, Madrid, Trotta, 2003
- “Los arquetipos y lo inconsciente colectivo” *Obras Completas Vol. 9/1*, Madrid, Editorial Trotta, 2002
- “Símbolos oníricos del proceso de individuación”, *Obras Completas, Vol.12*, Madrid, Trotta, 2015
- *Sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética*, *Obras completas Vol. 15*, Madrid, Trotta, 1999
- “Sigmund Freud. Necrología”, *Obra Completa Vol.15*, Madrid, Trotta,1999
- *Psicología y Poesía*, *Obra completa Vol. 15*, Madrid, Trotta, 1999
- “Tipos psicológicos (introvertidos y extravertidos)”, *Revista de Occidente*, nº29, 1925, pp. 161-183

Kappler, C. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal, 2004

Keats, J. *Complete Poems*, ed. Jack Stillinger, Belknap Press of Harvard University,1982

Knott, M.L. *Desaprender. Caminos del pensamiento de Hannah Arendt*, traducción al cuidado de R. Gabás, Barcelona, Herder, 2016

Koutstaal, W. “Skirting the abyss: A history of experimental explorations of automatic writing in psychology”, *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, vol.28, enero, 1992, pp. 5-27

LACAN, J. *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, México, Siglo XXI editores, 1976

- “Écrits inspirés : Schizographie” *De la psychose paranoiaque dans ses rapports avec la personnalité*, París, Seuil, 1975
- “El problema del estilo y la concepción psiquiátrica de las formas paranoicas de la experiencia” *Minotaure*, nº 1, mayo de 1933
- “Motivos del crimen paranoico: el crimen de las hermanas Papin”, *Minotaure*, nº3, diciembre de 1933
- *Seminario I, Los escritos técnicos de Freud*, traducción de R.Cevasco y V. Mira, Buenos Aires, Paidós, 1984
- *Seminario II, El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, traducción al cuidado de I.Agoff, Buenos Aires, Paidós, 2008
- *Seminario III, Las Psicosis*, traducción de J.L. Delmont y D.S. Rabinovich, Buenos Aires, Paidós, 1984
- *Seminario IV, La relación de objeto*, traducción al cuidado de E.Berenguer, Buenos Aires, Paidós, 2008
- *Seminario VII, La ética del psicoanálisis*, traducción de Diana S. Rabinovich, Buenos Aires, Paidós, 2009
- *Seminario IX, La identificación*, versión crítica de Ricardo E. Rodríguez Ponte, Escuela Freudiana de Buenos Aires
- *Seminario X, La angustia*, traducción de E. Berenguer, Buenos Aires, Paidós, 2007
- *Seminario XI, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, traducción de J.L. Delmont-Mauri y J. Sucre, Buenos Aires, Paidós, 2010
- *Seminario XVII, El reverso del psicoanálisis*, traducción de E. Berenguer y M. Bassols, Buenos Aires, Paidós, 2006
- *Seminario XVIII, De un discurso que no fuera del semblante*, traducción de N. González, Buenos Aires, Paidós, 2009
- *Seminario XIX, ...o peor*, traducción al cuidado de G. Arenas, Buenos Aires, Paidós, 2012
- *Seminario XX, Aun*, traducción de D. S. Rabinovich, J.L. Delmont-Mauri y J.

Sucre, Buenos Aires, Paidós, 2010

- *Seminario XXII, R-S-I*, versión crítica de Ricardo E. Rodríguez Ponte, Escuela Freudiana de Buenos Aires
- *Seminario XXIII, El Shintome*, traducción al cuidado de N. González, Buenos Aires, Paidós, 2006
- *De los nombres del padre*, traducción de N. González, Buenos Aires, Paidós, 2005
- “La instancia de la letra”, *Escritos I*, traducción al regazo de Tomás Vitoria, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008
- “El seminario sobre la carta robada”, *Escritos I*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008
- “El psicoanálisis y su enseñanza” *Escritos I*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008
- “Situación del psicoanálisis en 1956” *Escritos I*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008
- “Función y campo de la palabra”, *Escritos I*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008
- “La significación del falo” *Escritos II*, traducción al regazo de Tomás Vitoria, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008
- *Lituriaterra, Otros Escritos*, traducción de G. Esperanza, Buenos Aires, Paidós, 2012
- *Radiofonía, Otros Escritos*, Buenos Aires, Paidós, 2012
- *Televisión, Otros Escritos*, Buenos Aires, Paidós, 2012
- “Prefacio a la edición inglesa del Seminario 11” *Otros escritos*, Buenos Aires, Paidós, 2012
- “El atolondradicho”, *Otros Escritos*, Buenos Aires, Paidós, 2012
- “La lógica del fantasma” *Otros escritos*, Buenos Aires, Paidós, 2012
- “Propos sur l’hysterie”, Conferencia dada por Lacan en Bruselas el 26 de febrero de 1976, en *Quarto La lettre mensuelle de l’École de la cause freudienne*, n.2, 1981, traducción española al cuidado de Rodríguez Ponte, EFBA
- “Réponse à une question de Marcel Ritter” *Lettres de l’École freudienne*, avril, n°18, 1976. pp.7-12

- Laplanche, J. *La angustia (serie Problemáticas I)*, Buenos Aires, Amorrortu, 1988
- Laplanche, J. Pontalis, J.B, Lagache, D. (dir.) *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1996
- Laurence, A. “Locura y destrucción en el teatro griego clásico” en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios de la UCM*, 2008
- Laurenzi, E. “María Zambrano, filósofa de la Aurora”, *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, nº3, 2001, pp.16-24
- Lázaro Carreter, F. *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus, 1979
- Leopardi, G. *Canti*, en *Tutte le opere*, editado por F. Flora, Milano, Mondadori, 1968
- Lévi Strauss, C. *Antropología Estructural*, Buenos Aires, Paidós, 1984
- Lévy-Bruhl, L. *El alma primitiva*, Barcelona, Península, 1985
- Leyra, A.M. “La escritura de Emily Brontë o la creación del creador”, *Logos: Anales del Seminario de Metafísica*, N° extra 1, 1992, pp. 749-766
- Leyra, A.M. *De Cervantes a Dalí. Escritura, imagen y paranoia*, Madrid, Fundamentos, 2006
- Lima, L. *Poesía completa II*, Madrid, Aguilar, 1988
- Lindner, B. “Benjamin como soñador y como teórico del sueño” en Benjamin, W. *Sueños*, Madrid, Abada, 2011
- Machado, A. *Poesías Completas*. Edición de Manuel Alvar. Madrid, Austral-Espasa, 2010
- Machado, J. *Últimas soledades del poeta Antonio Machado. Recuerdos de su hermano José*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1999
- Maeder, A. “*Régulation psychique et Guérison*”, Schweiz. Arch. Neurol. Psychiatr, 1925
- Maeder, A. “Sur le mouvement psychanalytique. Un point de vue nouveau en psychologie”, *L'Année psychologique*, n 8, 1912, pp. 389-418
- Maeder, A. *The Dream Problem*, New York, The Nervous and Mental Disease Publishing Company, 1916 (Digitalizado en el año 2010 por la Universidad de Toronto)
- Maillard, C. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, Barcelona, Anthropos, 1992

- Maillard, C. *La mujer de pie*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015
- Maillard, M.L. *La literatura como conocimiento y participación*, Lleida, Scriptura, 1997
- Manrique, J. *Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977
- Marco Polo, *El libro de las maravillas del mundo*, edición de Juan Barja, Madrid, Abada, 2016
- Marinas, J.M y Thiebaut, C. “Michel de Montaigne: el ensayo, el viaje y el sujeto”, *Estudio preliminar de Montaigne, M. Diario de Viaje a Italia*, edición y traducción al cuidado de José Miguel Marinas y Carlos Thiebaut, Madrid, Debate, 1994
- Marinas, J.M. “La civilidad del poeta”, *Aventura. Revista anual del Seminario Claudio Rodríguez* nº3, 2011 pp. 28-45
- Marinas, J.M. “W. Benjamin en las ciudades”, *El País*, 26-9-1990
- Marinas, J.M. *Ética de lo inconsciente. Sobre comunidad y psicoanálisis*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014
- Marinas, J.M. *La fábula del bazar*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2001
- Marinas, J.M. *La ciudad y la Esfinge*, Madrid, Síntesis, 2004
- Marinas, J.M. *Un lugar donde no se miente. Conversación con Olvido García Valdés*, Madrid, Libros de la Resistencia, 2014
- Martínez González, F. “Hacia un saber sobre la música. Una perspectiva desde el orfismo de María Zambrano”, *Paradigma*, nº14, 2013, pp.28-34
- Martínez, E. “El término πρόσωπον en el encuentro entre fe y razón” , en *Espíritu*, nº139, 2010 pp.173-193
- Martínez, F.J. “Exilio y compromiso: El caso de Adolfo Sánchez Vázquez”, *Arbor. Ciencia, pensamiento y Cultura*, nº739, 2009,
- Massignon, L. *The Passion of Al-Hallaj: Mystic and Martyr of Islam*, Princeton University Press, 1994
- Mate, R. *Medianoche en la historia*, Madrid, Trotta, 2009
- Mauss, M. *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*, Buenos Aires, Katz editores, 2010.
- McGill, G. *Los sueños y el tiempo desde María Zambrano*, Madrid, 52 P.M, 1999

- McKenzie, S. "Queering gender: anima/animus and the paradigm of emergence", *Analytical Psychology*, vol.51, 2006, pp.401-421
- Meloni, C. "Economnemes: más allá del principio de duelo", Jornadas Internacionales "¿Por qué no Derrida?", Derrida y el Psicoanálisis, Oct. 2016
- Meschonnic, H. *La poética como crítica del sentido*, traducción al cuidado de Hugo Savino, Buenos Aires, Mármol-Izquierdo Editores, 2007
- Mestre, V., Bermejo, V. y Tortosa, F. "Entrada y difusión del psicoanálisis en España", *Revista de Historia de la Psicología*, vol.24, nº2, 2003, pp.273-289
- Millán, G. *Veneno de escorpión azul*, Santiago de Chile, Ediciones Diego Portales, 2007
- Millot, C. *La vocación del escritor*, Buenos Aires, Ariel, 1993
- Mondolfo, R. *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*. Mexico, Siglo XXI, 1981
- Montaigne, M. *Diario de Viaje a Italia*, edición y traducción al cuidado de José Miguel Marinas y Carlos Thiebaut, Madrid, Debate, 1994
- Montes, G. y Wolf, E. *El turno del escriba*, Madrid, Alfaguara, 2005
- Montiel, L. "La novela del doctor Klein. Relato de una terapia magnética en el romanticismo alemán", en Montiel L. y González de Pablo A. *En ningún lugar en parte alguna. Estudios sobre la historia del magnetismo animal y del hipnotismo*, Madrid, Frenia, 2003
- Montiel, L. "Magnetismo romántico: El paciente. La mujer. La república", *Dynamis: Acta Hispanica ad Medicinae Scientiarumque Historiam Illustrandam*, Vol. 26, 2006
- Montiel, L. "Mensajes del inframundo. Las kleksografías de Justinus Kerner", *Escritura e imagen*, núm. 1, 2005
- Moreno, J. "El lamento de Eurídice", Introducción a Zambrano, M. *La razón en la sombra: Antología crítica*. Edición de Jesús Moreno. Madrid, Siruela, 2004
- Moreno, J. "Imán, centro irradiante: el eje invulnerable" en Zambrano, M. *El Hombre y lo Divino*, en *Obras Completas vol. III*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011
- Moreno, J. "Panorámica general del abismal diálogo Zambrano y Nietzsche" en Revilla, C. (Ed. ) *La palabra liberada del lenguaje*, Barcelona, Bellaterra, 2013
- Moreno, J. *El logos oscuro: Tragedia, Mística y Filosofía en María Zambrano*, Vol. I-II-III-IV, Madrid, Verbum, 2008

- Morey, M. *Monólogo de la Bella Durmiente*, Zaragoza, Eclipsados, 2010
- Nancy, J.L. *Tumba de sueño*, traducción al cuidado de Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2007
- Neves, M.J. “Los subterráneos del yo”, *Thémata*, 22, 1999, pp.273-280
- Neves, M.J. “Las emociones como guía”, *Thémata*, 25, 2000, pp.345-351
- Neves, M.J. “Al encuentro del ser recibido. La fenomenología del sueño de María Zambrano en el Asesoramiento Ético y Filosófico”, *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, n°8, 2007
- Nietzsche, F. *Aurora*, traducción al cuidado de Eduardo Knörr, Madrid, Edaf, 1996
- Nin, A. *Fuego: diario amoroso (1934-1937)*, Madrid, Siruela, 2000
- Nouss, A. *Habla sin voz*, en Derrida, J. Soussana, G., Nouss, A. *Decir el acontecimiento, ¿es posible?*, traducción de Julián Santos Guerrero, Madrid, Arena Libros, 2006
- Novalis, *Himnos a la noche*, traducción al cuidado de Jorge Arturo Ojeda, México, Fontanamara, 2007
- Oakley, J.H. *Picturing Death in Classical Athens*, Cambridge University Press, 2004
- Ortega y Gasset, J. “Psicoanálisis ciencia problemática”, en *Obras Completas I*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1946
- Ortega y Gasset, J. “Vitalidad, alma y espíritu”, en *Obras Completas*, tomo II, Madrid, *Revista de Occidente*, 1963
- Ortega y Gasset, J. “La psicología del cascabel”, *Obras Completas*, II, Madrid, *Revista de Occidente*, 1946
- Ortega y Gasset, J. *Meditaciones del Quijote*, ed. de J. Marías, Madrid, Cátedra, 2005
- Ortega y Gasset, J. Prólogo en Freud, S. *Obras Completas I*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1922
- Ortiz Alberto, M.A. *La danza de la muerte: bailar lo macabro en la escena, la literatura y el arte contemporáneos*, Madrid, Fórcola Ediciones, 2015
- Osho, *Dijo el Buda*, Barcelona, Kairós, 2006
- Pájaro, C.J. “Poiesis y Poesía: de Homero a los sofistas”, *Revista Eidos de Filosofía de la Universidad del Norte* N.002, Agosto de 2004, pp.9-33
- Paz, O. *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010



- Paz, O. *La búsqueda del comienzo. Escritos sobre surrealismo*. Madrid, Fundamentos, 1974
- Paz, O. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económico, 1983
- Pérez Cortés, S. “¿Qué es la escritura?”, *Versión*, nº11, Universidad Autónoma de México, 2001, pp. 147-178
- Peter, J.P. “Lo que los magnetizadores nos han enseñado (de Mesmer a Puysegur)”, en Montiel L. y González de Pablo A. (coords.), *En ningún lugar en parte alguna. Estudios sobre la historia del magnetismo animal y del hipnotismo*, Madrid, Frenia, 2003
- Picón, D. “Beulah: Intermundo, surrealidad. El territorio del subconsciente y los sueños en el mundo visionario de William Blake”, *Revista Chilena de Literatura*, nº86, 2014
- Pizarnik, A. *Poesía Completa*, Barcelona, Lumen, 2002
- Plath, S. *Poesía Completa*, edición de Ted Hughes, traducción al cuidado de Xoán Abeleira, Madrid, Bartledy Editores, 2008
- Platón, *República*, en *Diálogos*, traducción de C. Eggers, Madrid, Gredos, 1988
- Platón, *Las Leyes*, edición de J. M. Ramos Bolaños, Madrid, Akal, 1988
- Platón, *Timeo*, traducción de J.M. Pérez Martel, Madrid, Alianza, 2009
- Platón, *Critias*, traducción al cuidado de J.M. Pérez Martel, Madrid, Alianza, 2009
- Platón, *Ión*, traducción de J.M. Pérez Martel, Madrid, Alianza, 2009
- Platón, *El Banquete*, traducción de M. Martínez Hernández, Madrid, Gredos, 2010
- Platón, *Fedro*, presentación y traducción de Emilio Lledó, Madrid, Gredos, 2010
- Platón, *Critón*, traducción, introducción y notas al cuidado de de C.Eggers Lan, Buenos Aires, Eudeba, 2010
- Plutarco, “Sobre la desaparición de los oráculos”, *Obra completa VI*, traducción de J.A. Fernández Delgado, Madrid, Gredos, 1995
- Puerta Vilchez, M. “La belleza del mundo es la belleza de Dios”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 2000, nº17, pp 77-100
- R. de la Flor, F. “Picta Poesis: Un sermón en jeroglífico dedicado por Alonso de Ledesma a las fiestas de Beatificación de San Ignacio”, en *Anales de Literatura Española*, nº1, 1982, pp.119-134

- Rabaté, J. M. "Loving Freud Madly: Surrealism between Hysterical and Paranoid Modernism", *Journal of Modern Literature*, vol.25 n°3/4, 2002, pp. 58-74
- Rabinovich, N. "El Nombre del Padre: articulación entre la letra, la ley y el goce" en *Artigos Temáticos*, 2010
- Rank, O. "El sueño y la poesía" en Freud, S. *La interpretación de los sueños* , vol. II, traducción de López-Ballesteros, Madrid, Biblioteca Nueva, 1923
- Rank, O. "El sueño y el mito" en Freud, S. *La interpretación de los sueños*, vol. II traducción de López-Ballesteros, Biblioteca Nueva, Madrid, 1923
- Rank, O. *El mito del nacimiento del héroe*, Buenos Aires, Paidós, 1961
- Rank, O. *El trauma del nacimiento*, Barcelona, Paidós, 1981
- Raymond, M. *De Baudelaire al surrealismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983
- Regnault, F. *Dios es inconsciente*, Buenos Aires, Manantial, 1986
- Reverdy, P. *Le gant de crin*, París, Plon, 1927
- Revilla, C. "La raíz fecundante de la vida. Impulso afectivo y sentir originario en la antropología de Max Scheler y María Zambrano", *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, n°9, 2008, pp.28-33
- Revilla, C. *Entre el alba y la aurora, Sobre la filosofía de María Zambrano*, Madrid, Icaria, 2005
- Revilla, C. (Ed.) *La palabra liberada del lenguaje*, Barcelona, Bellaterra, 2013
- Ricoeur, P. *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1999
- Rilke, R. *El testamento*, versión española de F.Formosa, Madrid, Alianza, 2003
- Rilke, R.M. *Cartas a un joven poeta*, Madrid, Alianza, 1999
- Rimbaud, A. *Una temporada en el infierno / Iluminaciones*, ed. bilingüe con traducción al cuidado de Julia Escobar, Madrid, Alianza, 2009
- Rivas, R. "María Zambrano en Royaumont", *República de las letras*, n°89, 2005, pp.108-121
- Rodriguez, M. *El niño acorralado. Freud y el discurso de la modernidad*. Madrid, Ediciones Libertarias, 1994
- Roudinesco, E. , Plon, M. *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1998

- Roudinesco, E. *La Batalla de cien años: Historia del psicoanálisis en Francia. (1925-1985)*. Vol. II, Madrid, Fundamentos, 1999
- Roudinesco, E. *Jacques Lacan: esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, Barcelona, Anagrama, 1995
- Rousseau, J. J. *Escritos de combate*, Madrid, Alfaguara, 1979
- Safo, *Poesías*, traducción de Juan Manuel Macías. Barcelona, DVD Ediciones, 2007
- San Agustín, *De Vera religione*, traducción al cuidado de Fr. Victorino Capanaga  
*Obras Completas IV*, Madrid, BAC, 1948
- San Agustín, *De Trinitate*, *Obras Completas V*, traducción al cuidado de Fr. Luis Arias, Madrid, BAC, 1956
- San Agustín, *De Genesi ad litteram*, traducción de Balbino Martín, *Obras Completas XV*, Madrid, BAC, 1957
- San Agustín, *Confesiones*, anotada y traducida por A. Custodio Vega, en *Obras completas II*, Madrid, BAC, 1974
- Sánchez Meca, D. “Arte y metafísica en Zambrano y Nietzsche”, en Revilla, C. (Ed.) *La palabra liberada del lenguaje*, Barcelona, Bellaterra, 2013
- Sánchez Robayna, A. “Mallarmé y el saber de la nada”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº571, Madrid, 1998
- Sánchez Vázquez, A. “Fin del exilio y exilio sin fin”, *Guaragua*, nº5, 1997
- Sartre, J.P. *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 2008
- Sartre, J.P. “Les peintures de Giacometti”, *Situations IV*, París, Gallimard, 1964
- Sartre, J.P. *Baudelaire*, traducción al cuidado de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Losada, 1968
- Sartre, J.P. *La República del silencio*, traducción al cuidado de Alberto Bixio, Buenos Aires, Losada, 1960
- Saussure, F. *Curso de lingüística general*, Madrid, Akal, 1989
- Savignano, A. *María Zambrano: La razón poética*, Granada, Editorial Comares, 2005
- Scheler, M. *Muerte y supervivencia*, Madrid, Encuentro, 2001
- Scheler, M. *Ordo Amoris*, Madrid, Caparrós Editores, 2008

- Schmitt, P. "Dalí et Lacan dans leurs rapports à la psychose paranoïaque", *Cahiers Confrontation*, n°4 , París, 1980
- Schopenhauer, A. *El Mundo como Voluntad y Representación*, vol. I y II, traducción y notas de R. Aramayo, Madrid, Alianza, 2010
- Schubert, G.H. *El simbolismo de los sueños*, Barcelona, MRA, 1999
- Serina, F. " La question du rêve comme point de rupture entre l'École de Zurich et Sigmund Freud", *Cahiers jungiens de psychanalyse* 2013/2 (N° 138), pp. 21-40
- Shakespeare, W. *Julio César*, en *Obras completas*, traducción al cuidado de L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1951
- Shamdasani, S. "The Magical Method that Works in the Dark", *Journal of Jungian Theory and Practice*, V, 3, 2000, pp. 5-17
- Shamdasani, S. *Jung and the making of Modern Psychology: The Dream of a Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003
- Silva, R. "Freud de vacaciones", *Desde el jardín de Freud*, n°10, 2010, pp. 259-278
- Singer, J. "On William Blake", en Barbaby, K. y D'Acierno, P. (ed.) *C.G. Jung and the Humanities. Toward a Hermeneutics of Culture*, London, Routledge, 1990, pp.162-173
- Sófocles, *Edipo Rey*, en *Tragedias*, traducción de A. Alamillo, Madrid, Gredos, 1986
- Solomons, N. y Stein, G. "Normal Motor Automatism", *Psychological Review*, 3, 1896, pp.492-512
- Spector, J. *Surrealist art and writing, 1919-1939: the gold of time*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997
- Stein, G. *Geography and Play*, Boston, Four Seas Co, 1922
- Stevens, W. *La Roca*, traducción de Daniel Aguirre, Barcelona, Lumen, 2008
- Strand, M. *Tormenta de uno*, edición bilingüe de D. López García, Madrid, Visor, 2009
- Sword, H. *Ghostwriting Modernism*, New York, Cornell University Press, 2002
- Szczeklik, A. *Catarsis. Sobre el poder curativo de la naturaleza y el arte*, Barcelona, Acantilado, 2010
- Tabárez, A. "El olmo de los sueños", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 30, núm.1, 2010
- Tagore, R. *Obras escogidas*, Barcelona, Cultura, 1999

- Taylor, J.H (Ed.), *Ancient Egyptian Book of the Dead: Journey through the afterlife*, London, British Museum Press, 2010
- Trías, E. *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010
- Trías, E. *Música y Filosofía*, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2007
- Trueba, V. “Lo irreal intacto y lo real devastado. Sobre María Zambrano y René Char” en Revilla, C. (Ed.) *La palabra liberada del lenguaje*, Madrid, Bellaterra, 2013
- Turner, V. *La selva de los símbolos*, Madrid, Siglo XXI, 1990
- Ullán, M. “Relato prologal. Señales debidas”, Zambrano, M. *Esencia y Hermosura, antología*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010
- Unamuno, M. “Mi visita a Pompeya”, *La Libertad*, Salamanca, 1891
- Unamuno, M. *Apuntes de un viaje por Francia, Italia y Suiza*, edición de Pollux Hernández, Madrid, Oportet Editores, 2017
- Unamuno, M. *En torno al casticismo, Obras completas VIII*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007
- Unamuno, M. *La tía Tula*, Madrid, Akal, 2001
- Unamuno, M. *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Austral Espasa-Calpe, 1961
- Valente, J.A. *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971
- Valente, J.A. *La experiencia abisal, Obras Completas II*, editadas por Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008
- Valéry, P. “De la dicción de versos”, *Piezas sobre arte*, traducción al cuidado de José Luis Arántegui, Madrid, La balsa de la medusa, 1999
- Velasco, J, Pantoja, M.T. “La traducción al español de los escritos de Jacques Lacan, ¿una polémica fructífera?”, *Revista de Psicología Iztacala*, UNAM, vol.16, nº3, 2013
- Verdú, J. “Italia como germen de la palabra en María Zambrano”, inserta dentro del seminario “*María Zambrano en su centenario: Los años de Roma*” del Instituto Cervantes, 2004
- Virgilio, *Eneida*, traducción de Javier de Echave-Sustaeta, Madrid, Gredos, 1992
- Waiblinger, W. *Vida, Poesía y Locura de Friedrich Hölderlin*, Madrid, Hiperión, 2003

- Weinberg, J. "William James and the Unconscious: Redressing a Century-Old Misunderstanding", *Psychological Science*, vol.11, nº6, 2000, pp. 439-445
- Will, B. *Gertrude Stein, Modernism and the problem of 'genius'*, Edimburgh, Edimburgh University Press, 2000
- Winnicott, D. *Escritos de pediatría y psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1999
- Winnicott, D. *Juego y Realidad*, traducción de F. Mazía, Barcelona, Gedisa, 1994
- Wittgenstein, L. "Sobre Freud" en *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona, Paidós, 1992
- ZAMBRANO, M. *Filosofía y Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996
- *Horizonte del liberalismo*. Edición y estudio a cargo de Jesús Moreno, Madrid, Ediciones Morata D.L, 1996
  - *Sueño y Verdad*, Barcelona, Edhasa, 2002
  - *De la Aurora*, Madrid, Tabla Rasa, 2004
  - *Persona y democracia*, Madrid, Siruela, 2004
  - *La razón en la sombra*, Antología crítica, Edición de Jesús Moreno Sanz, Madrid, Siruela, 2004
  - *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 2004
  - *Islas*, Madrid, Verbum, 2007
  - *Algunos lugares de la poesía*, Edición e introducción de Juan Fernando Ortega Muñoz, Madrid, Trotta, 2007
  - *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 2008
  - *Las palabras del regreso*, editado por Mercedes Gómez Blesa, Madrid, Cátedra, 2009
  - *Esencia y hermosura*, Antología, selección y prólogo al cuidado de José Miguel Ullán, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010
  - *El Hombre y lo Divino, Obras Completas III*. Edición dirigida por Jesús Moreno Sanz con la colaboración de Sebastián Fenoy Gutiérrez, María Luisa Maillard García, Fernando Muñoz Vitoria y Virginia Trueba Mira. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011
  - *El sueño creador, Obras Completas III*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011

- *La tumba de Antígona, Obras Completas III*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011
- *Los sueños y el tiempo, Obras completas III*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011
- *La Confesión: Género literario y método, Confesiones y guías*. Edición, introducción y notas de Pedro Chacón. Madrid, Eutelequia, 2011
- *Notas de un método*, edición e introducción de Agapito Maestre, Madrid, Tecnos, 2011
- *Escritos autobiográficos. Delirios, Poemas (1928-1990)* en *Obras completas VI*, Edición de Goretti Ramírez y Jesús Moreno Sanz. Coedición y colaboración de María Luisa Maillard, Fernando Muñoz Vitoria, Pedro Chacón, Sebastián Fenoy y Antolín Sánchez. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014
- “La mirada de Cervantes”, *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, nº3, 2001, pp.133-138
- *La agonía de Europa* en *Obras Completas II*, edición dirigida por Jesús Moreno Sanz, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016
- “De nuevo el mundo”, *Hoja literaria*, Madrid, nº2, febrero de 1933
- “A modo de autobiografía”, en *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*. nº 70-71, Barcelona, 1987
- “Breve testimonio de un encuentro inacabable”, *Liminar* en Lezama Lima, J. *Paradiso*, edición de Cintio Vitier, Madrid, Archivos, 1988
- “Ciudad ausente”, *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, nº2, Barcelona, 2000

## Resumen

Esta investigación se enuncia bajo el título de *Razón poética y vaciamiento del sujeto*. Pretende enfocar el fenómeno de la creación desde el flanco poético y psicoanalítico. El objetivo principal ha sido por ello profundizar en la dimensión del imposible de la escritura poética. Escritura en la que, sin embargo, el poeta fabrica una cierta posibilidad. Esta posibilidad brota del espacio que abre la palabra.

La razón poética que anuncia el título de esta tesis nos remite a la filósofa española María Zambrano. En torno a su obra y su pensamiento girará esta tesis que, como Zambrano, también concibe la palabra como cohesión del ser humano con el mundo.

El método de la razón poética conjuga la idea a la palabra, el pensamiento a las emociones, la vida a la razón. Zambrano heredó la razón vital de su maestro Ortega, para reescribirla. La filósofa entendía que la poesía era el origen de la vida humana. De esta manera, la razón poética era simplemente otro hacer con la palabra y otro hacer con el vivir. Este método buscaba conciliar la filosofía con la poesía, encontrando en la palabra un potencial creador. Será por ello el método elegido para nuestra investigación. Pues María Zambrano colocó en esta palabra su esperanza, una palabra que el ser humano murmura en el sueño y en el delirio, palabra que escribe a través de la confesión, la distancia que el viaje impone o la huella que imprime el hueco. El objetivo central de esta tesis ha sido, pues, establecer un diálogo sobre los lugares de la creación.



Nos referimos aquí nuevamente a la obra de Zambrano que ya escribió sobre los lugares de la poesía, concepción que nos permite articular nuestra investigación alrededor de los espacios que crea la escritura.

Algunos de los conceptos con los que la filósofa trabajó a lo largo de su obra, y que esta tesis recoge, son por ello la razón poética, la esperanza depositada en una nueva lectura de la historia, la fenomenología de los sueños, el desarrollo sobre el subconsciente, la poesía inherente al ser humano que éste crea sencillamente al hablar... La razón poética nace para derrotar la dicotomía entre razón y vida. Por ello esta tesis trata de conseguir un equilibrio entre poesía y razón. Este trabajo propone por ello un marco múltiple que oscila entre el marco analítico, el fenomenológico, el existencialista o el humanista, confluyendo sin embargo en todo momento en este método zambraniano que halla un saber en la vida y el poema.

Nos hemos enfocado por ello en la comprensión del fenómeno de la creación y el lenguaje, en el que hay necesariamente una falta de correspondencia entre la palabra y la cosa. Es así como podemos entender que al sujeto le preside un vacío que le da posibilidad en cuanto a sujeto. En este sentido entroncaremos necesariamente con el sujeto freudiano y lacaniano que revela la incompletud fundamental del Otro.

Así, el título de esta tesis también anuncia este hueco del sujeto. Porque propone precisamente al vacío como lugar del sujeto, lugar donde no es posible encontrar una palabra que, de manera absoluta, diga. En el vacío del sujeto que es un vacío central con respecto a los significantes, escribir implicará intentar llenar ese agujero. El sujeto nace de un abismo insuperable donde intenta escribir. Escribir lo que no se puede escribir. De ahí la necesidad de escribir.

Hemos dividido la investigación en dos momentos. La primera parte que surge dedicada al problema del sueño como lugar de creación por excelencia. Y la segunda parte que se extiende especialmente hacia el vaciamiento del sujeto y su creación entrecruzada por cuatro lugares de escritura: la confesión, el viaje, el hueco y el delirio.

El sueño, como lugar de creación esencial, ha sido explorado desde múltiples perspectivas teóricas. Elegimos de este modo poner el foco en Freud, Jung y Zambrano. El primer capítulo se dedicó a Freud, mientras que el segundo abordó la perspectiva junguiana. Ambos confluirán en Zambrano, en cuya filosofía encontraremos importantes ecos analíticos.

En cuanto a los lugares de la segunda parte, recorreremos la confesión donde profundizaremos en la interioridad de San Agustín y Zambrano. En el segundo capítulo exploraremos el viaje, a través de su escritura, para entender qué tipo de escritura inaugura aquella que escapa de sus propias coordenadas. En el capítulo tres, el hueco, exploraremos a través del corpus de Lacan, la escritura posible o imposible desde la hiancia. Encontraremos allí también el pensamiento poético de Zambrano que creía firmemente en el poder de la palabra aunque emergiera de ese hueco, pues la musicalidad de la palabra hacía posible sostener lo real de la experiencia humana. Por último, estableceremos el delirio como lugar de escritura, en la obra de Lacan y el surrealismo, hasta llegar de nuevo a Zambrano.

Como vemos en esta tesis retornaremos una y otra vez a Zambrano, pues se ha erigido en centro de nuestro pensamiento. Su razón poética guiará toda nuestra investigación. Razón poética que nació expresamente, como la búsqueda de una verdad poética , entre delirio y destino.

También el lugar del poema tendrá relevancia en esta investigación y trabajaremos con un nutrido grupo de poemas desde Góngora, Coleridge, Safo, Machado, Baudelaire, Lorca... Las voces poéticas serán múltiples. No se intentará evaluar la calidad literaria, ni la métrica, ni la biografía particular de cada creador. A veces ni siquiera nos centraremos en el autor, ni en el contenido de los versos, sino simplemente servirá para acompañar al cuerpo teórico. Mostrando y al mismo tiempo escondiéndose. Esa es la maravillosa ambigüedad de la poesía. Una poesía que mostraremos como una obra plural, una revolución desde el ‘ellos’ hasta el ‘nosotros’. Esa es la participación que crea la palabra.

En este sentido, esta investigación no pretende ser hermenéutica, no es ésta nuestra perspectiva. Sino la de mostrar la belleza y el desgarró del poema como palabra que hace partícipe a la comunidad. Será por ello la dimensión ética muy relevante en nuestro enfoque.

El método de trabajo ha sido el resultado de una extensa lectura de textos y poemas, para poder alcanzar una suerte de comprensión, comprensión llevada a cabo por las entrañas. En cuanto a alguna de las conclusiones alcanzadas podemos anunciar brevemente que esta tesis comparte la visión de Zambrano. La concepción de la creación como lugar de esperanza. Una creación de la que también brota el conocimiento, el conocimiento que condensa el poema y la vida o el poema de la vida. Ese será uno de los mayores hallazgos de esta investigación. Así mismo hemos profundizado en la desazón que experimenta el creador ante esta imposibilidad de nombrar. La angustia que acompaña toda creación es uno de sus síntomas. No obstante el creador continúa creando, escribiendo. Comprendemos pues que es una afección que el creador percibe y a tratar de comprenderla dedica en gran medida su obra. Esta escritura acompaña la vida humana. Pues implica anhelo y búsqueda y esperanza, algunas de las palabras más relevantes que han ido apareciendo en esta tesis. La escritura en los lugares de la confesión, el viaje, el hueco o el sueño y delirio alivia paradójicamente la comezón del lenguaje. Al poeta le duele algo que, aunque no pueda escribir, puede cercar, rodear de palabras. Aquí radica para nosotros lo que Freud denominó como ensalmo de la palabra. La palabra ensalma su propia cicatriz, su abertura eterna. La escritura a través de estos lugares trata de apresar la interioridad, el sí mismo, la dura corteza del mundo. Y pese a sus rugosidades, pese a la imposibilidad, pese a los ayes, pese a que se trata de una escritura que duele y que huele, aplica su ensalmo al sujeto. En ella reposa la esperanza, el conocimiento del sí mismo, la posibilidad de la distancia, el recorrido de los límites. La escritura poética emerge en esta tesis como fondo esencial del ser humano, pues a través de ella se mide y en ella se reconoce.

## Abstract

This research is enunciated under the title of *Poetic Reason and emptying of the subject*. It aims to focus the phenomenon of creation from the poetic and psychoanalytic flank. The main objective has therefore been to deepen the dimension of the impossible of poetic writing. Writing in which, however, the poet makes a certain possibility. This possibility springs from the space that opens the word.

The poetic reason that announces the title of this thesis refers to the Spanish philosopher Maria Zambrano. Around her work and her thinking will turn this thesis that, like Zambrano, also conceives the word as cohesion of the human being with the world.

The method of the poetic reason conjugates the idea to the word, the thought to the emotions, life to reason. Zambrano inherited the vital reason of his teacher Ortega, to rewrite it. The philosopher understood that poetry was the origin of human life. In this way, poetic reason was simply another to do with the word and another to do with living. This method sought to reconcile philosophy with poetry, finding in the word a creative potential. This will be the method chosen for our research. Because Maria Zambrano placed in this word her hope, a word that the human being murmurs in dreams and in deliriums, word that writes through the confession, the distance that the trip imposes or the footprint that prints the hollow. The central objective of this thesis has been, therefore, to establish a dialogue on the places of creation.

We refer again here to the work of Zambrano who already wrote about places of poetry, a concept that allows us to articulate our research around the spaces that writing creates.

Some of the concepts with which the philosopher worked throughout her work, and which this thesis recounts, are therefore the poetic reason, the hope deposited in a new reading of history, the phenomenology of dreams, development on the subconscious, the inherent poetry of the human being.. Poetic reason is born to defeat the dichotomy between reason and life. Therefore, this thesis tries to achieve a balance between poetry and reason. This work therefore proposes a multiple framework that oscillates between the analytical framework, the phenomenological, the existentialist or the humanist, nevertheless converging at all times in this zambraniano method that finds a knowledge in life and poem.

We have thus focused on the understanding of the phenomenon of creation and language in which there is necessarily a lack of correspondence between the word and the thing. This is how we can understand that the subject presides over a vacuum that gives him possibility as a subject. In this sense we necessarily connect with the freudian and lacanian subject that reveals the fundamental incompleteness of the Other.

Thus, the title of this thesis also announces this hollow of the subject. Because it proposes precisely to the void as the place of the subject, a place where it is not possible to find a word that, in an absolute way, says. In the void of the subject which is a central void with respect to signifiers, writing will involve attempting to fill that hole. The subject is born of an insurmountable abyss where he tries to write. Write what he can not write. Hence the need to write.

We have divided the research into two moments. The first part dedicated to the problem of dreams, as a place of creation par excellence. The second part extends especially to the hollow of the subject and its creation crisscrossed by four places of writing: confession, travel, hollow and delirium.

The dream, as an essential place of creation, has been explored from multiple theoretical perspectives. We chose to focus on Freud, Jung and Zambrano. The first chapter was devoted to Freud, while the second dealt with the jungian perspective. Both will converge in Zambrano, in whose philosophy we will find important analytical echoes.

As for the places of the second part, we will cross the confession where we will deepen in the interiority of San Agustín and Zambrano. In the second chapter we will explore the journey, through its writing, to understand what type of writing opens the one that escapes its own coordinates. In chapter three, the hollow will be explored through the corpus of Lacan. Writing possible or impossible since the hiancia. We will also find there the poetic thinking of Zambrano who believed firmly in the power of the word, even if it emerged from that hollow, the musicality of the word made it possible to sustain the real of human experience. Finally, we will establish delirium as a place of writing, in Lacan's work and surrealism, until we reach Zambrano again.

As we see in this thesis we will return again and again to Zambrano, since it has become the center of our thinking and research. Her poetic reason will guide all our path. Poetic reason that was born expressly as the search for a poetic truth, between delirium and destiny.

Also the place of the poem will have relevance in this investigation and we will work with a large group of poems. Góngora, Coleridge, Sappho, Machado, Baudelaire, Lorca ... The poetic voices will be multiple. No attempt will be made to evaluate the literary quality, nor the metric, nor the particular biography of each creator. The poetic voices will be multiple, without taking into account the stages or the canons. Sometimes we do not even focus on the author, nor on the content of the verses, but will simply serve to accompany the theoretical body. Showing and at the same time hiding. That is the wonderful ambiguity of poetry. A poetry that we will show as a plural work, a revolution from 'they' to 'we'. That is the participation that creates the word. In this sense, this research does not pretend to be hermeneutic, this is not our perspective. But to show the beauty and the tear of the poem as a word that makes the community participate. This will be the relevant ethical dimension in our approach.

The method of work has been the result of an extensive reading of texts and poems, to achieve a kind of understanding, understanding carried out by the gut, the 'entrañas'. As for some of the conclusions reached we can briefly announce that

this thesis shares the vision of Zambrano. The conception of creation as a place of hope. A creation from which also springs knowledge, knowledge that condenses the poem and the life or poem of life. That will be one of the major findings of this research. Likewise we have deepened the uneasiness experienced by the creator before this impossibility to name. We understand that it is a condition that the creator perceives and tries to understand it dedicates to a great extent his work.

The anguish that accompanies all creation is one of its symptoms. Nevertheless the creator continues to create, to write. We understand therefore that it is a condition that the creator perceives and tries to treat with his work. This writing accompanies human life. For it implies longing and search and hope, some of the most relevant words that have been appearing in this thesis. Writing in the places of confession, travel, hollow or dream and delirium paradoxically alleviates the itch of language. The poet feels hurt by something that, although he can not write, can surround, surround with words. Here lies to us what Freud called as the words watered down magic. The word enhances its own scar, its eternal opening. Writing through these places tries to capture the interiority, the self, the hard crust of the world. And despite its rugosities, despite the impossibility, despite the pain, despite the fact that it's a writing that hurts and smells, it applies its *ensalmo* to the subject. Here lies the Abyss, but also, the Hope. Poetic writing emerges in this thesis as an essential background of the human being, because through it, the human being is known and recognized.